



Georges Bataille e o nascimento da arte

Margot Maria Opitz da Cruz Vilaça

Dissertação de Mestrado em História da Arte

Julho, 2022

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de mestre em História da Arte, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Raquel Henriques da Silva e coorientação do Professor Doutor Paolo Stellino.

*Mas, de súbito, desperta de novo, volta-se para ti e
olha-te nos olhos: descobres-te, então, a ti próprio,
suspenso no âmbar amarelo dos seus olhos ovais
como se fosses um insecto e nada mais¹.*

*O poema é um animal;
nenhum poema se destina ao leitor;
ou, como um quadro, assume o poder dos fetiches,
objectos mágicos ou instrumentos de esconjurar os espíritos²*

¹ Rainer Maria Rilke, «Gato Preto», em *Animal Animal: um bestário poético*, ed. & trad. por Jorge Sousa Braga (Lisboa: Assírio & Alvim, 2005), p. 97.

² Herberto Helder, *Cobra* (Lisboa: & etc, sem data).

Agradecimentos

A minha primeira e maior palavra de agradecimento é dirigida à minha orientadora, a Professora Doutora Raquel Henriques da Silva. Entusiasta incansável, devo-lhe o empolgo com que acolheu a minha curiosidade pelas misteriosas pinturas que anunciam a nossa chegada ao mundo. Estou-lhe infinitamente grata pelo ânimo contagiante com que discutiu comigo as minhas ideias, assim como a presença, a disponibilidade e o encorajamento perpetuo com que acompanhou a elaboração da presente dissertação. Devo-lhe, igualmente, o carinho e a amizade com que me apoiou e amparou durante um ano repleto de obstáculos e provações a vários níveis. No final, espero ter, antes de tudo, provado merecer a sua confiança e estar à altura das suas expectativas.

A minha segunda palavra de agradecimento é dirigida ao meu coorientador, o Professor Doutor Paolo Stellino, graças ao qual tive a oportunidade de aliar duas áreas que me são tão queridas: a História da Arte e a Filosofia. Agradeço-lhe a prontidão com que aceitou coorientar esta dissertação e os seus inúmeros comentários, imprescindíveis para assegurar o rigor filosófico das ideias expostas ao longo do argumento. Acima de tudo, agradeço-lhe o apoio continuamente dado, em particular para me assegurar de que o pensamento filosófico não é inconciliável com a investigação historiográfica e que uma aluna de mestrado em História da Arte pode aventurar-se pelo domínio da reflexão filosófica.

Aos meus pais, agradeço o amor incondicional e o apoio inesgotável com que sempre agraciaram esta filha mais volátil. Suporte imprescindível, fonte transbordante de alento, coragem e força, não tenho forma de lhes agradecer a energia com que sempre aplaudiram o meu percurso – artístico e académico. Por isso, estou-lhes eternamente grata. À Rita, à Beatriz, à Cidália, ao Pedro, à Marta e ao Kiko, por sempre terem uma palavra de encorajamento à mão e nunca negarem a partilha do seu carinho e motivação. Ao meu querido Manuel João, por ser a maior fonte de alegria possível no final de um dia comprido. Uma palavra de agradecimento menos ortodoxa: ao Ar.Co., a escola que me formou e continua a formar, à qual devo o critério que me faz querer ser, a cada dia, um pouco melhor. E, finalmente, dedico toda a minha gratidão e amor a quem me ofereceu, em 2015, o *Nascimento da Arte*, de Georges Bataille.

Georges Bataille e o nascimento da arte

Georges Bataille and the birth of art

Margot Maria Opitz da Cruz Vilaça

Resumo

Palavras-chave: Georges Bataille; *Lascaux ou o Nascimento da Arte*; experiência interior; sagrado; morte de Deus; primitivismo.

Partindo do livro *La peinture préhistorique. Lascaux ou la naissance de l'art (O Nascimento da Arte)*, escrito entre 1953 e 1955 por Georges Bataille sobre as pinturas paleolíticas da gruta de Lascaux e dos restantes artigos, palestras e ensaios que o autor consagrou ao assunto, procurámos traçar a tentativa de aproximação de Bataille às pinturas mais misteriosas da História da Arte. Para além de descrever a maneira como um autor – Georges Bataille – olhou para e interpretou estas pinturas, procurámos compreender o que se esconde por trás dessa leitura, o que ela revela sobre o próprio e a maneira como ela é determinada por problemas gerais, relacionados com o contexto moderno no qual as pinturas foram descobertas. Segundo Bataille, quando o homem se separou do animal, instaurou uma cisão ontológica que o apartou definitivamente do reino animal, abrindo uma ferida impossível de sarar. Mas, dado que é um ser dialético, o homem pode retornar à origem dessa ferida, mergulhando momentaneamente na intimidade obscura do seu ser. Considerando o contexto histórico, político, filosófico e artístico que presidiu à escrita das obras de Georges Bataille, procurámos acoplar a análise do pensamento do escritor com as comoções que determinaram a primeira metade do séc. XX, nomeadamente a secularização da sociedade depois da “morte de Deus”, a perda de fé no racionalismo depois da Revolução Francesa, as Duas Guerras Mundiais e o anti-humanismo que lhes seguiu. Assumida a preocupação de Bataille com o sagrado na vida moderna, estabelecemos que o núcleo estruturante da sua obra escrita é caracterizado pela procura de modos de aceder à fonte sagrada da humanidade, trazida à luz pela aurora de Lascaux.

Abstract

Keywords: Georges Bataille; *Lascaux ou la Naissance de l'Art (Lascaux, or the Birth of Art)*; inner experience; sacred; death of God; primitivism.

Taking our departure from the book *La peinture préhistorique. Lascaux ou la naissance de l'art (Prehistoric painting. Lascaux or the birth of art)*, written by Georges Bataille between 1953 and 1955 about the palaeolithic paintings present in the grotto of Lascaux, as well as the articles, essays and talks given by Bataille on the subject, we analysed the way in which the author tried to come close to a reading of these, the most mysterious paintings known to Art History. Besides describing how an author – Georges Bataille – looked at and interpreted these paintings, it was our aim to understand what hides behind such a reading, what it says about the author himself and how it is determined by more general problems, related to the modern context in which the paintings were discovered. In Bataille's view, the separation of human being from animal being put in motion an ontological break that separated man irreversibly from the animal realm, hence opening a wound impossible to heal. However, since man is a dialectical being, it is possible for him to return to the origin of his wound and momentarily connect with his obscure truth. Considering the historical, political, philosophic, and artistic context that presided over the creation of Bataille's literary *corpus*, we intertwined our reading of his thought with the commotions that determined the first half of the XX century, namely the secularization of society after the "death of God", the loss of faith in rationality after the French Revolution, the two World Wars and the anti-humanism that gained its ground afterwards. Having assumed Bataille's questioning around the place of the sacred in modern society, we established that the core of his literary work is defined by the search of ways to access humanity's sacred primordial fountain, put to light by Lascaux's awakening.

Índice

1. Introdução	1
2. O primeiro gesto artístico	8
2.1. A ordem das coisas e a ordem íntima	8
2.2. A experiência interior.....	18
2.3. A arte como jogo sagrado	31
3. A arte depois de Deus.....	51
3.1. Georges Bataille perante a morte de Deus.....	51
3.2. A arte depois de Deus	74
3.3. Os aprendizes de feiticeiros	86
4. “Ah quantas máscaras e submáscaras”	106
4.1. Primeiro enigma: o homem informe	107
4.2. Segundo enigma: os seres híbridos	110
4.3. Terceiro enigma: o enigma do poço.....	115
5. Conclusão	120
Bibliografia.....	127
Lista de Figuras	142
Apêndice A: Índice Biográfico.....	i
Apêndice B: Índice Bibliográfico.....	xiii

Lista de abreviaturas das obras de Georges Bataille³

O Nascimento da Arte – *NA*

O Erotismo – *E*

A Experiência Interior – *EI*

As Lágrimas de Eros – *LE*

O Pequeno – *P*

Teoria da Religião – *TR*

Le Coupable – *C*

Sur Nietzsche – *SN*

La Part Maudite – *PM*

Manet – *M*

³ Nos casos em que referimos a tradução portuguesa de uma obra de Georges Bataille, abreviámos o título português da mesma. Nos casos em que a tradução utilizada foi outra, abreviámos o título original francês.

1. Introdução

A leitura dos textos de Georges Bataille (1897 – 1962) é uma leitura exigente. É exigente porque é difícil, labiríntica, espiralada, como um grande polvo que projeta os seus tentáculos antes de se encolher e tingir tudo de negra tinta ao primeiro sinal de aproximação vindo do exterior. Ler Bataille implica a sua não-compreensão, a não-visibility para além da negrura, porque compreendê-lo seria atuar contra Bataille, seria lê-lo incorretamente. Jacques Derrida assim o intuiu, ao admitir que não se deve solicitar de Bataille um sistema de significação fechado, nem querer terminantemente saber o significado das suas noções e conceitos, como se eles se reportassem a um conteúdo preciso e plenamente discernível intelectualmente⁴. Face a isso, *como* é que se deve ler Bataille? E será que essa leitura é sequer possível, de um modo significativo? Não podemos senão anuir a esta questão, caso contrário, nada justificaria o envolvimento de sucessivas gerações com o seu pensamento. A verdade é que é possível tirar proveito dos seus escritos (Derrida também o faz) e, se assim é, é porque eles se prestam a uma leitura, exegese e comentário. É porque eles não são imperscrutáveis e porque, por trás do complexo caleidoscópico de sentidos, existe um fio condutor capaz de ser reconhecido. Bataille escreveu e publicou o que escreveu, o que significa que se ofereceu aos olhos de outrem, que nele procuraram *qualquer coisa*. Todavia, aqui reside a volta na ponta: é que Bataille impõe uma exigência ao seu leitor. Bataille é certamente legível, desde que o leitor consiga plasmar-se nele. Desde que, lendo, o leitor não queira fazer dissipar a opaca tinta negra que lhe oculta a visão, mas, pelo contrário, banhar-se nela.

“De repente, o coração de B está no meu coração”, escreveu Bataille⁵. Jean-Luc Nancy clarifica: um coração que se inscreve noutra resulta num duplo batimento cardíaco, um batimento que emula o outro e que, acompanhando-o, contraria-o. No lugar de uma sincronia rítmica instaura-se uma polifonia percussiva composta por batimentos dessincronizados, irregulares e irreduzíveis⁶. O coração de B estar no “meu” coração

⁴ Jacques Derrida, «From Restricted to General Economy: A Hegelianism without reserve», em *Writing and Difference*, trad. Alan Bass (London, New York: Routledge, 2005), p. 345.

⁵ Cit. por Jean-Luc Nancy, «Mais laissons là Monsieur Bataille !: (entretien avec Madeline Chalon)», *Le Portique*, n. 29 (25 de outubro de 2012). Tradução livre da autora : « Soudain, le cœur de B est dans mon cœur »

⁶ Nancy.

significa que o *fora* que é B se abre em “*mim*”, de modo que “eu” o sinta e, sentindo-o, deixe de ser “eu”. O fora abre-se dentro⁷. O que significa isto na prática e qual é a sua relação com a escrita dos livros de Bataille e os leitores que deverão lê-los? Quer dizer que não basta apreender, pela via discursiva e racional, aquilo que as palavras de Bataille *querem dizer*. Pelo contrário, Bataille “escrev[e] para quem, ao entrar no[s] [seus] livro[s], caia nele[s] como num buraco, sem nunca mais sair”⁸. A existência do escritor dirige-se à existência do leitor e, se o leitor estiver disposto a transpor os limites da sua existência individual, poderá sentir em si aquilo que o escritor sentiu, unir-se a ele na experiência, pondo em marcha o duplo batimento cardíaco. Ou seja, entre Bataille e o leitor deve instaurar-se um trâmite que faça reverberar a posição de um e outro, de modo que escritor e leitor abandonem as suas respetivas posições individuais, conduzindo à dissipação do batimento singular. Deste modo, ler Bataille não significa apenas “compreendê-lo” por via do pensamento racional, mas fazer reverberar em si aquilo que vai de Bataille para o leitor, conhecendo-o intimamente, com ele *comunicando* afetivamente. Essa é a exigência que Bataille faz aos seus leitores.

Assumido o intuito de escrever uma dissertação sobre Georges Bataille e a arte da Pré-História, logo nos deparamos com problemas metodológicos evidentes: como escrever um trabalho académico sobre um escritor que sempre primou pela heterogeneidade, a falta de vinculação a disciplinas teóricas e a dissociação da academia? Como – parafraseando as palavras de Marguerite Duras – enfrentar o minotauro no seu labirinto sem ter o intuito de o prender⁹? Como elaborar um argumento sem sistematizar um pensamento que evita ao máximo a sistematização? Em suma, como corresponder à exigência que Bataille faz aos seus leitores? Pois, apesar de nunca termos perdido de vista a singularidade do trabalho de Bataille, também não perdemos de vista o contexto de elaboração da presente dissertação. Face a isso, a necessidade de produzir algum tipo de conhecimento sobre o nosso objeto de estudo exigiu de nós que tentássemos encurralar momentaneamente o minotauro, impingindo-lhe uma pequena dose de homogeneidade como garante do sentido. Ou seja, agindo contra Bataille e o seu pensamento, vestimos-

⁷ Nancy.

⁸ Georges Bataille, *A Experiência Interior*, trad. António Hall e Lurdes Júdice, Biblioteca de Filosofia Contemporânea (Lisboa: Edições 70, 2021), p. 166.

⁹ Aníbal Fernandes, «Apresentação», em *O Nascimento da Arte*, por Georges Bataille, trad. Aníbal Fernandes (Lisboa: Sistema Solar, 2015), p. 8.

lhe a sobrecasaca da significação¹⁰. Urgia, então, escolher a sobrecasaca que nos parecesse a mais indicada, aquela que, entre todas as alternativas, considerámos ser a mais abrangente, a mais inclusiva, a mais aberta, mas, acima de tudo, aquela que melhor dava conta daqueles que pareciam ser os problemas mais prementes da obra de Georges Bataille. Foi nesse sentido que elegemos a “experiência interior” e o “sagrado” (melhor dizendo, a ausência dele) como ponto de partida que estrutura toda a nossa leitura dos escritos de Bataille sobre a arte da Pré-História.

Outras vestimentas poder-nos-iam ter ocorrido e outros autores certamente lerão Bataille e nele reconhecerão problemas de outra ordem. Tome-se como exemplo o conceito de “informe”, ao qual tanto Yves-Alain Bois, Rosalind Krauss e Georges Didi-Huberman dedicaram livros e a partir do qual estruturaram a sua interpretação do pensamento do escritor. Ou ainda, a noção de “transgressão”, que marcou toda uma geração de teóricos pós-estruturalistas, em particular o círculo em torno da revista *Tel Quel*, com Julia Kristeva e Michel Foucault ao leme¹¹. A nossa escolha foi outra, pese embora o facto de não ser possível dissociar e arrumar em gavetas o pensamento deste escritor, pois ele constrói-se labirinticamente, cada caminho encontrando e intersectando outro, dele distinto, mas a ele intimamente ligado. No labirinto de Bataille, a estrutura do pensamento é catastrófica: o pensamento é continuamente transformado, deslocando-se de excesso em excesso dentro dos limites da experiência. O labirinto de Bataille é um labirinto dionisíaco, embriagado¹². Nele entrevê-se o limite do possível por via do erotismo, da embriaguez, do sacrificio, do riso, da arte, da poesia.... É um labirinto distópico que confunde, mas onde tudo converge.

Georges Bataille não é historiador da arte, crítico de arte, filósofo de arte, nem colecionador de arte. É escritor – artista, portanto – um escritor inquieto, intensamente atento ao que o rodeia, consternado com a realidade que se afigura a sua. Foi a partir deste pressuposto básico que escolhemos o sagrado e a experiência interior – essa “nova teologia”, que Bataille oferece como resposta à ausência do sagrado no mundo secularizado – como lugar onde atar o nó que segura a nossa argumentação. Pois, é nossa

¹⁰ Segundo Bataille, as disciplinas académicas e o pensamento estruturado limitam-se a “vestir uma sobrecasaca àquilo que é”. (Tradução livre da autora: “La philosophie entière n’a pas d’autre but : il s’agit de donner une redingote à ce qui est (...) ». Cit. por Yve-Alain Bois e Rosalind E. Krauss, eds., *Formless: A User’s Guide* (New York: Zone Books, 1997).)

¹¹ Suzanne Guerlac, «Bataille in Theory: Afterimages (Lascaux)», *Diacritics* 26, n. 2 (1996), p. 6.

¹² Allen S. Weiss, «Impossible Sovereignty: Between “The Will to Power” and “The Will to Chance”», *October* 36 (1986), p. 134.

convicção que Bataille escreve sobre a arte com vista a um problema de fundo que não é estritamente estético, mas provém do domínio metafísico, teológico e existencial, que o escritor plasma sobre a sua conceção da criação artística. Por essa razão, decidimos encarar os seus escritos consagrados à Pré-História à luz do contexto em que eles foram escritos: numa Modernidade assolada pela guerra, imbuída no processo de secularização, incapaz de encontrar uma solução viável para o vazio deixado pela “morte de Deus”.

Outorgado o papel de protagonista da presente dissertação a Georges Bataille, impôs-se que mergulhássemos numa obra assumidamente eclética e disciplinarmente instável. Por conseguinte, teve também o nosso pensamento que resvalar assumidamente para um domínio não-especializado, onde os limites disciplinares são propositadamente esbatidos. Embora cientes de que escrevíamos uma dissertação em História da Arte, assumimos (admitamos: com agrado) que à objetividade que a historiografia impõe, necessitaríamos de adicionar a especulação inerente ao pensamento filosófico e o sentimento poético que a Literatura é feliz em fomentar. Foi assim que se justificou a partilha da orientação desta dissertação com um professor convidado do Departamento de Filosofia, ajuda interdisciplinar sem a qual não teria sido possível elaborar o presente texto. Por outras palavras, tivemos de abrir a investigação historiográfica a outras áreas do saber, arriscando o engano, a interpretação excessiva, os erros de leitura, em suma, a subjetividade da interpretação. No entanto, não é também disso que é feito um relato historiográfico? Tratando-se sempre de um argumento *construído*, que começa num ponto e acaba no outro, não pode a historiografia existir sem o historiador, cujas escolhas equivalem sempre a um *posicionamento* escolhido, por mais factual e positivista que este se considere¹³. O contador de histórias perfeito, capaz de contar *A História Infinita*¹⁴ sem interrupções e sem lhe acrescentar mais de si do que é estritamente necessário, não existe (encontramo-lo somente em Xerazade, que salva a vida ao perpetuar a sua narrativa infinitamente). Existem apenas indivíduos limitados e incompletos e se cada esforço historiográfico é um esforço de sair de si mesmo e encarar os factos *a partir de fora*, a

¹³ James Elkins demonstra, num texto engenhoso, que não existe historiografia sem teoria. Mas dizer que não existe historiografia sem teoria equivale a dizer que não existe historiografia sem interpretação subjetiva, posto que a teoria é a lente através da qual o objeto de estudo é encarado. Essa lente tem de ser escolhida e essa escolha, por sua vez, plasma os interesses, as questões e as angústias pessoais do historiador. Ver: James Elkins, «Art History without Theory», *Critical Inquiry* 14, n. 2 (janeiro de 1988), pp. 354–78.

¹⁴ Referência ao célebre livro infantil de Michael Ende, publicado em 1979, *Die Unendliche Geschichte* (Michael Ende, *Die Unendliche Geschichte*, 22^o (Stuttgart: Thienemann Verlag, 2004).). Escrever a história infinita, não será esse o sonho de todos os historiadores?

verdade é que a subjetividade individual não tem como não se intrometer, “mau grado nosso”.

Por outro lado, posto que a nossa investigação está centrada sobre a parte do pensamento de Bataille que se debruça sobre a Pré-História, um domínio por natureza especulativo, foi, desde o início, evidente que qualquer pretensão de objetividade científica e de factualidade teria de ser posta parcialmente em suspenso. Nesse sentido, de modo algum procurámos pôr à prova a especulação de Bataille, comparando-a com as mais recentes investigações sobre a arte do paleolítico, tentando destrinçar “quem tem razão” neste *guessing game* impossível de vencer¹⁵. Uma vez entrado na toca do coelho, Bataille segue o caminho até às “profundezas do solo, de uma certa maneira «em busca do tempo perdido»”¹⁶. Mas Bataille tem plena noção da infrutuosidade da sua empreitada; ela é uma “[i]nútil busca, é verdade; nunca haverá nada que nos permita reviver com autenticidade este passado que se perde na noite. Inútil, porém, no sentido em que o desejo humano nunca se satisfaz, uma vez que existe sempre uma tensão dirigida a um objectivo

¹⁵ No que diz respeito ao horizonte das investigações mais recentes sobre arte paleolítica, salientamos as investigações levadas a cabo no seio da arqueologia cognitiva, que apostam no estudo da neurociência e neuropatologias da arte paleolítica e dos seus fazedores. Nesta corrente investigativa, Robert G. Bednarik (ver: Robert G. Bednarik, *Myths about Rock Art* (Oxford, UK: Archaeopress, 2017).) e Steven Mithen (ver: Steven Mithen, *The Prehistory of the Mind: A search for the origins of art, religion and science* (London: Orion Publishing Co., 1998).) são dois dos investigadores mais ativos. Salientamos, igualmente, a teoria xamanística, que pressupõe que as pinturas elam levadas a cabo no decorrer de um êxtase xamânico, teoria popularizada por David Lewis-Williams (ver: David Lewis-Williams, *The Mind in the Cave: Consciousness and the Origins of Art* (London: Thames&Hudson, 2004).) No contexto de teorias mais antigas, e pese embora o facto de ser pouco considerada nos meios académicos, não poderíamos deixar de mencionar, pelo seu exotismo, a teoria de Terrence McKenna, segundo a qual os primeiros seres humanos ganharam consciência (e com ela fizeram arte) graças ao uso experimental e acidental de substâncias psicadélicas, recolhidas na natureza durante a procura por alimento (ver: Terrence McKenna, *Food of the Gods: The Search for the Original Tree of Knowledge: A Radical History of Plants, Drugs, and Human Evolution* (London: Bantam Press, 1993).). Também não poderíamos deixar de mencionar a importância de André Leroi-Gourhan, que ofereceu a primeira interpretação estruturalista das pinturas paleolíticas, interessando-se sobretudo pelo que, até então, tendera a ser negligenciado, nomeadamente os signos geométricos e ininteligíveis que pontuam todas as cavernas com pintura rupestre e ultrapassam em quantidade as pinturas de animais (ver: André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole I: Technique et langage* (Paris: Albin Michel, 1989). e André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole II: La mémoire et les rythmes* (Paris: Albin Michel, 1989).). A influência da teoria de Leroi-Gourhan sobre as gerações seguintes é notória, nomeadamente, mas não apenas, sobre Gilles Deleuze e Félix Guatarri. Na sua obra magna, *Mille Plateaux*, Deleuze e Guatarri referem inúmeras vezes o contributo de Leroi-Gourhan e dão uso às suas investigações na construção do seu argumento (ver: Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mille Plateaux: Capitalisme et Schizophrénie*, Collection «Critique», t. 2 (Paris: Éditions de minuit, 1980), pp. 79, 83, 371, 491, 504, 593, 620.). Relativamente ao envolvimento recente da historiografia da arte com os artefactos deste período, ver: Horst Bredekamp, «Art History and Prehistoric Art: Rethinking Their Relationship in the Light of New Observations», em *The Twentieth Horst Gerson Lecture Held in Memory of Horst Gerson (1907-1978)*, trad. Mitch Cohen (Groningen: University of Groningen Press, 2019). Para uma abordagem cujo ponto de partida é a dificuldade da historiografia da arte em abordar este período, ver: James Elkins, «On the Impossibility of Close Reading: The Case of Alexander Marshack», *Current Anthropology* 37, n. 2 (abril de 1996).

¹⁶ Georges Bataille, *O Nascimento da Arte*, trad. Aníbal Fernandes, 1º (Lisboa: Sistema Solar, 2015), p. 59.

que se furta: mas é pelo menos possível a tensão, e devemos reconhecer o seu objectivo”¹⁷. Bataille está ciente de que o enigma da Pré-História não pode ser desvendado, pois a esfinge que o guarda pereceu com ele em sua posse. No entanto, o autor reconhece que a curiosidade que desponta nos seres humanos face a uma charada insolúvel ultrapassa esta dificuldade, na medida em que a vontade de questionar é soberana em si mesma. Foi isso que procurámos fazer: questionar. Encontrar no nosso desejo de saber a incitação à nossa vontade de questionar, fazer do questionamento a via de acesso a Bataille¹⁸.

Quais foram as respostas que conseguimos aflorar (*aflorar*, nunca fixar)? Entendemos que Bataille não se limita a *pensar* sobre os problemas, mas que os *vive*. Que as suas investigações não são empreitadas meramente teóricas, mas que elas dizem respeito a uma procura vital e emocional por um sustento existencial. Ou seja, em Bataille, a mente é refreada para dar lugar ao corpo, que dá um passo em frente e se assume como recetáculo de sensações não-discursivas. Assim, veremos como o corpo – as manifestações emotivas e afetivas, o fundo da consciência que foge ao entendimento racional – está constantemente presente na leitura que Bataille faz do nascimento da arte na Pré-História. Bataille procurou, incessantemente, o êxtase, o arrebatamento, o maravilhamento, razão pela qual deve a leitura dos seus textos compreender uma abertura a esses estados, por mais que isso signifique uma entrega à incerteza, à insegurança, ao não-sentido, em suma, ao *não-saber*. Para Bataille, não bastava ler e compreender Nietzsche, era necessário vivê-lo, com ele *comunicar* e criar uma *comunidade*¹⁹. É isso que Bataille exige também dos seus leitores e esperamos ter respeitado essa exigência na elaboração da presente dissertação.

Tendo em conta a reduzida extensão do nosso trabalho e a comparativa vastidão do *corpus* literário de Bataille, tivemos de nos cingir a determinadas leituras em detrimento de outras. No topo da nossa pirâmide bibliográfica colocámos o livro *Lascaux ou la naissance de l'art (O Nascimento da Arte)* escrito entre 1953 e 1955 e, logo de seguida, os artigos, aulas e palestras que Bataille dedicou à Pré-História, recentemente compilados por Stuart Kendall num livro intitulado *The Cradle of Humanity: Prehistoric Art and*

¹⁷ Bataille, p. 59.

¹⁸ Precisamente a forma como o próprio escritor encara e aproxima os seus objetos de análise. Georges Bataille, *On Nietzsche*, trad. Stuart Kendall (Albany, New York: SUNY Press, 2015), p. 57.

¹⁹ Bataille, p. 24.

*Culture*²⁰. A restante pirâmide, construímo-la maioritariamente com os livros publicados a partir dos anos 40, cuja temática (geralmente de cariz filosófico e antropológico) considerámos ser mais adequada com vista à nossa finalidade e, em menor escala, alguns artigos com os quais quisemos complementar as ideias expostas nos livros sob nossa consideração. Quer isso dizer que ignorámos o importante capítulo novelístico da obra de Georges Bataille e que os seus escritos de juventude dos anos 30 (por exemplo, as suas contribuições para a revista *Documents* durante os anos da sua chefia editorial entre 1929 e 1930, a revista *Acéphale* e as palestras realizadas no *Collège de Sociologie*) foram maioritariamente postos de parte em prol da obra mais madura, escrita no rescaldo da Segunda Guerra, que marca o início da dedicação de Bataille à “experiência interior”. Mais, tratando-se Bataille de um autor que fomentou uma vasta gama de bibliografia secundária, rapidamente sentimos a dificuldade em navegar por essas águas incertas. No final, fizemos o nosso melhor para, retomando as palavras de Deleuze e Guatarri, “vencer o caos através de um plano secante que o atravessa”²¹.

Finalmente, uma última palavra dedicada ao *NA* e ao *corpus* de textos consagrados à Pré-História. Trata-se, sem dúvida, de um dos lados do prisma bataillano menos tido em conta pelos especialistas de Bataille. Originalmente escrito como texto de introdução ao primeiro volume de uma coletânea editada pela SKIRA, intitulada *La Grande Histoire de la Peinture*, o *NA* é frequentemente considerado um livro escrito sob a égide da necessidade e do interesse financeiro, cujo propósito fora unicamente o de reunir as verbas necessárias ao financiamento do restante trabalho – esse sim, sério e importante²². Nesta dissertação, procurámos compreender o *NA* e os restantes escritos sobre a Pré-História à luz do contexto mais geral e abrangente da obra de Georges Bataille, demonstrando que um e outro não podem ser gratuitamente desagregados.

²⁰ Georges Bataille, *The Cradle of Humanity: Prehistoric Art and Culture*, ed. Stuart Kendall, trad. Michelle Kendall e Stuart Kendall, 1º (New York: Zone Books, 2009). A utilização de minúsculas no título da nossa dissertação, *Georges Bataille e o nascimento da arte*, alude à abertura da nossa investigação ao *corpus* completo de textos sobre a Pré-História, assim como aos restantes textos que considerámos pertinentes para o desenvolvimento do nosso argumento. Por conseguinte, não se trata de uma dissertação sobre o livro *O Nascimento da Arte*, desejando-se a nossa dissertação mais abrangente e inclusiva.

²¹ Cit. por Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le Gai Savoir Inquiet*, L’oeil de l’histoire 3 (Paris, França: Les Éditions de Minuit, 2011), p. 177. Tradução livre da autora : “Il s’agit toujours de vaincre le chaos par un plan sécant qui le traverse.”

²² Será, porventura, por ter sido escrito para uma coletânea de livros de divulgação geral, que o texto foi pouco tido em conta pelos entusiastas de Bataille, que nele reconheciam um texto que se desviava do restante trabalho, e ainda menos considerado pelos especialistas em arte da Pré-História, para os quais o raciocínio especulativo de Bataille neste livro se afigurava pouco convincente. Ver: Richard J. White, «Bataille on Lascaux and the origins of art», *Janus Head: Journal of Interdisciplinary Studies* 11, n. 2 (2009), p. 319.

2. O primeiro gesto artístico

Começaremos o nosso estudo com uma indagação daquilo que está em causa no nascimento da arte tal como Bataille o descreve no *NA* e nos restantes artigos, aulas e palestras que o autor dedicou ao assunto. Como é que o homem inventou a arte e qual é a natureza da pulsão para a arte? De que maneira é que a arte se afigura uma experiência do sagrado e como é que ela se equipara às demais atividades religiosas? E finalmente, porque é que podemos afirmar que o interesse de Georges Bataille pela arte radica num problema de fundo de ordem metafísica?

2.1. A ordem das coisas e a ordem íntima

Primeiramente, impõe-se que analisemos a narrativa que Georges Bataille constrói em torno da consciencialização do primeiro homem e da criação da sua vida religiosa a partir dos textos *Théorie de la religion* (*Teoria da Religião*, escrito em 1948 e publicado postumamente em 1973) e *L'érotisme* (*O Erotismo*, 1957). Tratando-se de textos que distam nove anos entre si, não existem discrepâncias assinaláveis ao nível do seu conteúdo, para além de verificarmos que abordam questões semelhantes, sob pontos de vista diferentes (em *TR* Bataille tem uma reflexão preponderantemente filosófica e *E* é um estudo maioritariamente antropológico) razão pela qual se justifica uma abordagem que concilie e entrelace as duas obras. Em *TR*, Bataille começa por afirmar que o animal vive no plano da imanência e “está no mundo como a água dentro da água”²³. O animal come e é comido; entre animais não existe distinção entre sujeito e objeto, nem subjugação de um ao outro²⁴. De igual maneira, os animais não têm duração, pois “nada ao animal é dado no tempo”²⁵. Por outras palavras, o animal que come, come no presente, e o animal comido escoia livremente no fluxo onde desaguam os seres indistintos, impessoais e atemporais.

O homem inventou-se a si próprio quando inventou a ferramenta, uma exterioridade que o transcende e que é dele ontologicamente diferenciada: “A ferramenta elaborada é a forma nascente do não-eu”²⁶. Depois de implementada a diferenciação entre

²³ Georges Bataille, *Teoria da Religião*, trad. Filipe Jarro, 1º (Lisboa: Letra Livre, 2020), p. 16.

²⁴ Bataille, p. 15.

²⁵ Bataille, p. 16.

²⁶ Bataille, p. 23.

sujeito e objeto, a continuidade indistinta do mundo animal sofreu uma laceração, dando lugar a um mundo composto por seres descontínuos. Por outro lado, a invenção da ferramenta introduziu a *duração* no plano da existência. Pois, por ser uma *coisa*, a ferramenta não é provida de uma utilidade inata, pelo contrário, o valor da ferramenta é meramente instrumental, na medida em que ela viabiliza um resultado desejado e projetado sobre o futuro. A partir do momento em criou a ferramenta, o ser humano passou a trabalhar, munido de uma consciência que lhe permitia criar coisas que subjuguava à sua vontade e graças às quais conseguia persistir, de forma estável, no mundo. Desde então, a vida tornou-se uma cadeia de projetos, instigada pela nervosa antecipação do dia de amanhã²⁷. Face a isso, o ser humano reduz-se a um “ser cujo sentido talvez seja mesmo mais o esperar ser do que o ser (como se eu não fosse a *presença* que sou, mas o futuro que espero e que ainda não é)”²⁸.

Em *TR*, Bataille apelida a nova realidade consciente “ordem das coisas” ou “ordem real”, uma multiplicidade aditiva, que procede por assemblagem e entrelaçamentos sucessivos e à vida imanente Bataille chama “ordem íntima”, uma multiplicidade não numérica, contínua, fluida e de compenetração²⁹. Consequentemente, à descontinuidade da ordem das coisas, a ordem íntima opõe a sua continuidade essencial, de que a omofagia é a máxima expressão. A primeira questão que se coloca, é saber se Bataille estabelece uma relação de oposição entre estas duas ordens, ou se elas participam numa relação dialética complementar. Tendo em conta o que dissemos acerca da ebulição da consciência e racionalidade humanas, tudo levaria a crer que a ordem das coisas e a ordem íntima formam uma oposição bipolar e dualista do estilo animalidade/humanidade. Porém, tal não se verifica, pois, para Bataille, a existência humana não radica apenas do lado da consciência e das coisas, ela inscreve-se, precisamente, na juntura das duas ordens. Destarte, a primeira questão sobre a qual Bataille se debruça é uma questão de cariz antropológico acerca do modo como as duas ordens entram em contacto uma com a outra³⁰. Isso não quer dizer que não existe oposição: de facto, a natureza da ordem íntima

²⁷ É a “ansiedade que humaniza”, referida por Bataille em *La Part Maudite*. Tradução livre da autora: “(...) the anxiety that humanizes.” Georges Bataille, *The Accursed Share: An Essay on General Economics*, trad. Robert Hurley, vol. II, III (New York: Zone Books, 1991), p. 68.

²⁸ Georges Bataille, *O Erotismo*, trad. João Bénard da Costa, 3^o (Lisboa: Antígona, 1988), p. 50. Itálicos no original.

²⁹ Jean-Christophe Goddard, «Absence de Dieu et anthropologie de la peur chez Georges Bataille», *Revue philosophique de la France et de l'étranger* 135, n. 3 (2010), p. 373.

³⁰ Goddard, p. 373. Para Godard, o problema já tinha sido formulado de forma semelhante por Henri Bergson e, posteriormente, por Gilles Deleuze. O problema é o mesmo para os três autores – Bergson, Bataille, Deleuze – o que difere são as respetivas respostas.

é diametralmente oposta à natureza da ordem das coisas. Mas, havendo oposição, o ser humano existe não só apesar dela, mas graças a ela.

Como vimos, o animal vive alienado do mundo, a sua identidade é inexistente na medida em que ele flui livremente na indeterminação e na continuidade. É necessária a rotura dessa indeterminação através da invenção da ferramenta que faz retornar o ser a si próprio, ao “eu ainda mergulhado na imanência”³¹, num movimento reflexivo e de autoconsciência. Só nos conhecemos a nós próprios no dia em que “apreendemos o exterior como outro”³². Todavia, o relacionamento com a condição de animalidade que foi a do ser humano não é líquido, nem a rotura com ela resulta no oblívio instantâneo daquilo que foi. Ou seja, “o animal abre à minha frente uma profundidade que me atrai e me é familiar. Essa profundidade, de certa maneira, já a conheço: é a minha. Também é aquilo que me é mais distintamente subtraído, aquilo que merece esse nome de profundidade que significa precisamente *aquilo que a mim escapa*”³³. Face a essa profundidade que escapa, o homem apresenta-se como ser necessariamente incompleto, dado que existe uma parte de si que ele está incapacitado de conhecer por via da consciência clara³⁴. Pois a consciência clara apoia-se sobre o esquecimento e a perda daquilo que o humano, obscuramente, é: continuidade indistinta. O homem é limitado, porque não pode rejeitar a pertença à ordem das coisas, nem a consciência clara que preside sobre ele e é condição da sua existência descontínua. Porém, “aquilo que ele perdeu não lhe é exterior”³⁵. Isso constitui um problema pois, por um lado, o ser humano é incapaz de reconhecer a nascente da qual partiu: “[n]ada, na verdade, nos é mais alheio do que essa vida animal de que procedemos”³⁶. Todavia, existe algo da violência inerente à existência animal que não chega a abandonar o íntimo do ser humano: “Há na natureza e subsiste no homem um movimento que *excede* sempre os limites e que só parcialmente pode ser reduzido”³⁷. A existência humana é composta pelas duas pulsões, como bem notou Tomás Maia quando, a partir de Bataille, afirmou existir um excesso que o homem nunca poderá assimilar e que dá origem à sua incompreensão relativamente a si mesmo³⁸.

³¹ Bataille, *Teoria da Religião*, p. 25.

³² Bataille, p. 26.

³³ Bataille, p. 19.

³⁴ Bataille, p. 42.

³⁵ Bataille, p. 48.

³⁶ Bataille, p. 17.

³⁷ Bataille, *O Erotismo*, p. 35. Itálicos no original.

³⁸ “(...) o homem é constituído por um *excesso* que ele jamais poderá interiorizar ou assimilar integralmente. O íntimo humano é uma excedência de si em si mesmo – que se manifesta no êxtase. Eis o mote que dita estas páginas: há uma *incompreensibilidade* irredutível na existência, e esse incompreensível

O homem é, para si próprio, um mistério e o “mundo é dado ao homem como um enigma a resolver”³⁹.

Bataille reconheceu que, no fundo do ser humano, existe uma compulsão – violenta, animal – que não é controlada por nenhuma ordem da razão. Essa compulsão pertence ativamente, vitalmente, à experiência de ser humano, embora arraste para a continuidade o ser descontínuo que o humano é. É sobre essa compulsão animal e a (im-)possibilidade de a conhecer, que Bataille se interroga e constrói a sua noção de “sagrado”⁴⁰. O autor não é intransigente em delimitar os contornos deste conceito, como bem demonstra Stuart Kendall ao enumerar todos os conceitos que Bataille utiliza como quási-sinónimos do conceito de sagrado⁴¹. Não obstante, podemos aproximar-nos de uma definição, dizendo que o sagrado corresponde à compulsão animal, à parte inominável do ser que está vedada à consciência, razão pela qual é apreendida como “totalmente diferente” – pura heterogeneidade no seio ordenado e homogêneo da ordem das coisas a que pertence o ser humano⁴². Ou seja, na nossa leitura do sagrado em Bataille, “sagrado” não equivale a uma exterioridade transcendente ao ser humano, mas a uma “excedência de si em si mesmo”⁴³. Por isso, Bataille afirma que a “vida interior” do ser humano corresponde à sua vida religiosa⁴⁴. A essência da religião – que é subordinada ao sagrado – radica na busca nostálgica da intimidade perdida, ou seja, na busca da compulsão animal e na possibilidade de uma experiência vivida dessa compulsão, que está enraizada na “obscura intimidade da própria consciência”⁴⁵. Num mundo onde a finalidade é sempre

é anterior a qualquer forma artística e religiosa”. Tomás Maia, «Mística material», em *Persistência da Obra II. Arte e Religião*, ed. Tomás Maia (Lisboa: Documenta, 2018), p. 226. Itálicos no original.

³⁹ Bataille, *A Experiência Interior*, p. 11. O conhecimento que o homem tem da ferramenta que o transcende é perfeito, mas em relação a si próprio, não sabe ao certo quem e o que é: “(...) sei o que é o objecto que produzi, posso produzir outro semelhante a esse; mas não poderia produzir um ser meu semelhante como um relojoeiro faz um relógio (como um homem da idade da pedra fazia uma lâmina de pedra afiada) e na verdade não sei o que é o ser que eu sou”. Bataille, *Teoria da Religião*, p. 25.

⁴⁰ Diz Bataille que “em cada homem [reside] um animal, preso... como um condenado”. Cit. por Bois e Krauss, *Formless: A User's Guide*, p. 53. Tradução livre da autora: “in «each man, an animal» is «locked up... like a convict.»”

⁴¹ Stuart Kendall, «Georges Bataille and the Fate of the Sacred», acessado 3 de dezembro de 2021, https://www.academia.edu/32146193/Georges_Bataille_and_the_Fate_of_the_Sacred.

⁴² Segundo Bataille, a “heterologia é a ciência do totalmente diferente.” Ver: Bois e Krauss, *Formless: A User's Guide*, p. 52. Tradução livre da autora: “«Heterology», Bataille writes, is the «science of what is entirely other»”. A isso associado está o conceito de “materialismo básico”, que Bataille define como sendo a prefiguração da heterologia. Ambos excluem – e são, por sua vez, excluídos de – toda e qualquer forma de idealismo. Bataille recupera este conceito da tradição gnóstica e maniqueia, contrapondo-o ao idealismo alemão, nomeadamente, hegeliano. Bataille encontra, na psicanálise (muito em conformidade com as práticas surrealistas, embora fosse precisamente neste ponto que radicasse o grande cisma entre Bataille e o surrealismo), um lugar privilegiado de aceder ao materialismo básico. Bois e Krauss, pp. 53-43.

⁴³ Maia, «Mística material», p. 223.

⁴⁴ Bataille, *O Erotismo*, p. 27.

⁴⁵ Bataille, *Teoria da Religião*, p. 48.

dada no plano dos meios, a religião aproxima o homem da “verdadeira finalidade”, que “reintroduz o ser contínuo” e quebra o ciclo da atividade útil⁴⁶. Ela corresponde a um esforço de negação do mundo do entendimento consciente e do trabalho⁴⁷. O facto de ser na vida interior que radicam essas potências significa que aceder ao húmus primordial não exige uma saída do mundo em direção ao sobrenatural.

Eros e Tanatos, a primeira irmandade, são também a manifestação original da violência que o ser humano, em princípio, recusa. A morte e a sexualidade – o outro lado do espelho uma da outra – têm, para nós que somos seres descontínuos, o sentido da continuidade do ser: a morte pressupõe o retorno à continuidade, mas a sexualidade, que tem lugar entre dois seres descontínuos, faz também intervir a continuidade⁴⁸. Assim, a nossa morte significa a dissolução plena na imanência – a rotura é total – mas a morte de um terceiro introduz em nós a sensação de dissolução em potência, transformada em angústia. Por outro lado, o momento climático da atividade sexual (erótica)⁴⁹ provoca a extinção momentânea da consciência racional, que se perde nesse instante soberano⁵⁰ (o orgasmo é a pequena morte)⁵¹, proporcionando um momento de continuidade entre dois seres descontínuos⁵². Estas duas potências penetram mefistofelicamente no mundo do trabalho que possibilita a vida, apresentando-se como formas de o sujeito se dissolver na impessoalidade dos seres indistintos que caracteriza a continuidade da ordem íntima. Desta forma, morte e sexualidade excedem os limites da razão e arrancam o homem à constância, por si tão querida, aproximando-o da intimidade que vela na obscuridade do ser.

⁴⁶ Bataille, p. 24.

⁴⁷ Georges Bataille, «Prehistoric Religion», em *The Cradle of Humanity: Prehistoric Art and Culture*, ed. Stuart Kendall, trad. Michelle Kendall e Stuart Kendall (Nova Iorque: Zone Books, 2009), p. 139.

⁴⁸ Bataille, *O Erotismo*, p. 12.

⁴⁹ Em *E*, Bataille distingue a atividade sexual do erotismo, na medida em que a reprodução sexual é comum aos homens e aos animais, mas apenas os seres humanos foram capazes de transformar essa atividade numa atividade erótica. A atividade erótica, contrariamente à simples reprodução sexual, é uma “busca psicológica”, independentemente de haver ou não fecundação. Bataille, p. 11.

⁵⁰ Bataille, pp. 35-51.

⁵¹ “É verdade: ao falarmos nos limites utilitários da razão apreendemos o sentido prático e a necessidade da desordem sexual. Mas terão caído em erro os que chamam «pequena morte» à sua fase terminal, por se aperceberem do seu sentido fúnebre?” Georges Bataille, *As Lágrimas de Eros*, trad. Aníbal Fernandes, 2º (Lisboa: Sistema Solar, 2015), p. 28.

⁵² Ademais, a reprodução sexual pressupõe a união do espermatozoide e do óvulo, dois seres descontínuos no seu estado elementar, que morrem e cessam de ser seres separados, para dar origem a um novo ser descontínuo. Por essa razão, a existência do ser descontínuo acarreta a passagem à continuidade. Bataille, *O Erotismo*, p. 13.

Por conseguinte, segundo Bataille, o homem tem medo da morte, mas também da sexualidade, que condensa o acontecimento da morte num instante de conexão entre dois seres. A visão de um cadáver inspira o horror, assim como causam repulsa as dejeções evacuadas pelos órgãos sexuais e a “sensação de incômodo” face a um e outro tem a mesma matriz: a violência que é estranha ao mundo ordenado das coisas e o abala⁵³. Pois, tanto a morte, como a sexualidade, anunciam o “totalmente diferente”⁵⁴, elas são a heterogeneidade que violenta a homogeneidade da ordem das coisas⁵⁵. A morte especificamente humana é a morte que a consciência apreende, a única que temORIZA e petrifica. A consciência que pertence ao ser humano, mas não ao animal, cria a resistência perante a compreensão de que um dia o homem irá morrer, a angústia que sente perante o seu desaparecimento futuro e o desejo ardente de durar tanto quanto possível. Pelo contrário, no plano da imanência a morte não tem significado, não existe diferença entre ela e a vida, dado que nele a duração não tem valor⁵⁶.

Assim, num primeiro momento, podemos dizer que o homem tem medo da ordem íntima, porque ela é a dissipação da ordem real, do utilitarismo e da estabilidade pragmática que ela requiere, numa perda total e absoluta. Mas, se o homem tem medo, é em primeiro lugar porque entrou no edifício dos projetos que é a ordem das coisas e porque a ordem íntima ameaça a estabilidade desse edifício que ele próprio criou em oposição a ela⁵⁷. “Por outras palavras, o trabalho e o medo de morrer são solidários, o primeiro implica a coisa e vice-versa”⁵⁸. Tal já havia sido proposto por Hegel (1770 – 1831), segundo o qual (na interpretação de Alexandre Kojève (1902 – 1968), exposta nas suas aulas sobre a *Fenomenologia do Espírito* às quais Bataille assistiu) a História corresponde ao desenvolvimento dialético da autocriação do homem, um

⁵³ Bataille, *As Lágrimas de Eros*, p. 26.

⁵⁴ Bataille, *O Nascimento da Arte*, p. 47.

⁵⁵ Para quebrar a homogeneidade do ser humano, é necessário proceder a ações disruptivas, tal como o sacrifício ou a automutilação. Ver: Bois e Krauss, *Formless: A User's Guide*, p. 52. Para estabelecer a distinção entre heterogêneo e homogêneo e a sua equivalência com o sagrado e o profano, Bataille apoia-se sobre o trabalho do sociólogo Jules Monnerot (1909 – 1995). Ver: Georges Bataille, «The Moral Meaning of Sociology». Em *The Absence of Myth: Writings on Surrealism*, editado & traduzido por Michael Richardson. London, New York: Verso, 1994, p. 106.

⁵⁶ Georges Bataille, «Hegel, Death and Sacrifice», *Yale French Studies*, n. 78 (1990), p. 16.

⁵⁷ Segundo Michel Foucault, a sexualidade é uma fissura que marca o limite no interior do ser humano e designa o ser humano enquanto limite. Michel Foucault, «A Preface to Transgression», em *Langauge, Counter-memory, Practice: Selected Essays and Interviews*, ed. & trad. por Donald F. Bouchard (Nova Iorque: Cornell University Press, 1980), p. 30.

⁵⁸ Bataille, *Teoria da Religião*, p. 43.

desenvolvimento que se apresenta como negação dos dados da natureza⁵⁹. Se o animal que constitui o ser natural do homem não morresse e se a morte não permanecesse nele como a fonte da sua angústia, não haveria homem, nem liberdade, nem história ou individualidade. Ademais, para Hegel, o ser "espiritual" ou "dialético" é necessariamente temporal e finito. Isso significa que apenas a morte pode assegurar a existência de um ser espiritual e dialético⁶⁰.

Bataille é claramente hegeliano na maneira como aborda variadas questões, nomeadamente no modo como constrói a sua grande narrativa do nascimento da humanidade. Bataille admite, como Hegel, que a História é fundada sobre a negação da natureza, mas acrescenta que este é o momento em que se instauram as interdições que possibilitam a existência de um mundo cultural: “A possibilidade humana depende do momento em que, conhecendo uma vertigem inultrapassável, um ser houve que se esforçou por responder *não*”⁶¹. O medo da morte e da sexualidade leva a que se ergam um conjunto de proibições capazes de proteger o trabalho dessas potências desordeiras, que constituem uma ameaça à razão, sem a qual o trabalho é incapaz de manter o seu cálculo e eficácia. Contudo, a proibição tem um caráter ilógico⁶², na medida em que “uma calma oposição à violência não teria bastado para dividir os dois mundos. Se a oposição não tivesse, de algum modo, participado da violência (...), o mero raciocínio não teria bastado para definir com suficiente autoridade os limites da oscilação”⁶³. Ou seja, a interdição participa da violência que ela proíbe, o que quer dizer que nela não podemos entender apenas uma supressão daquilo que inspira o medo e se apresenta como ameaça. Pelo contrário, a interdição tem também o valor paradoxal de germinar daquilo que ela rejeita. Deste modo, é sagrado aquilo que é objeto de uma proibição e que, por ser interdito, inspira no plano religioso o sentimento de temor e tremor transformado em devoção e adoração. As regras do jogo da interdição e proibição presumem a simultaneidade da rejeição e do fascínio. Razão pela qual o sentimento face ao sagrado é vertiginoso: o ser humano quer afastar-se do abismo, no entanto, no seu ventre

⁵⁹ Suzanne Guerlac, «The Useless Image: Bataille, Bergson, Magritte», *Representations* 97, n. 1 (2007), p. 34.

⁶⁰ Bataille, «Hegel, Death and Sacrifice», p. 12.

⁶¹ Bataille, *O Erotismo*, p. 54. Originalmente, a natureza era um dado adquirido. Ao ser negada, a sua antítese, ou seja, a proibição, ganhou o estatuto de novo dado adquirido. Assim, a passagem da animalidade para a humanidade pressupõe um “reverso de alianças”. Bataille, *The Accursed Share: An Essay on General Economics*, p. 77.

⁶² “Mas as proibições sobre as quais repousa o mundo da razão não são, por causa disso, racionais.” Bataille, *O Erotismo*, p. 55.

⁶³ Bataille, p. 55.

movimenta-se o impulso que o impele para a berma do precipício⁶⁴. Parte daí que o sentimento religioso é igualmente temeroso e aliciante, repulsivo e atrativo⁶⁵.

O mundo cultural, que coincide com o novo horizonte do dado, impinge-se ao sujeito emancipado da ordem natural, mas dado que existe nele um resquício da violência inerente à existência animal que o precede, mas nunca abandona, o ser humano revolta-se contra esta limitação num gesto de transgressão que nega o novo horizonte da cultura. A transgressão, enquanto negação da interdição, marca um retorno dialético ao horizonte inicial da natureza que, a dado momento, havia sido negado⁶⁶. Mas esse retorno não corresponde a um abandono à liberdade ilimitada da natureza; os limites são ultrapassados, mas não são esquecidos: “(...) *em determinado momento e até determinado ponto, esta coisa é possível*: eis o sentido da transgressão”⁶⁷. Impõe-se então a invenção de mecanismos que garantam a manutenção segura da relação do homem com a ordem íntima. Inventa-se a festa, que nega provisoriamente os limites da vida. Durante o tempo sagrado da festa, as proibições que protegem o mundo profano do trabalho são controladamente levantadas⁶⁸. Nesse momento, o intuito é tocar no limite possível da existência humana e participar num retorno pontualizado à imanência. Contudo, se na festa se “liberta uma aspiração à destruição”, tal só é possível mediante um refreamento imposto pela “sabedoria conservadora” da consciência, que subordina a festa “à necessidade da ordem das coisas”⁶⁹. Pois, se assim não fosse, a festa não seria suportada, desencadearia a destruição total e a queda do ser humano no abismo da imanência. Deste modo, “a festa não é um verdadeiro retorno à imanência, é antes uma conciliação amigável, e cheia de angústia, entre necessidades incompatíveis”⁷⁰. Em suma, a consciência extingue-se momentaneamente, mas o seu retorno é uma necessidade imprescindível. A razão assegura a comunidade de que determinada celebração é levada a cabo em função de um determinado projeto, pois o elo entre a comunidade e a festa é consagrado na necessidade⁷¹. Esta oferece o pretexto (o aumento das colheitas e dos

⁶⁴ É a Durkheim que Bataille vai buscar a distinção entre sagrado e profano e a ideia de que o sentimento perante o sagrado é simultaneamente aterrorizador e aliciante. Ver: Jürgen Habermas, *The Philosophical Discourse of Modernity: Twelve Lectures*, trad. Frederick Lawrence, 5º (Oxford, UK: Polity Press, 1998), p. 218.

⁶⁵ Bataille, *O Erotismo*, p. 59.

⁶⁶ Bataille, *The Accursed Share: An Essay on General Economics*, p. 77.

⁶⁷ Georges Bataille, *O Erotismo*, p. 57. Itálicos no original.

⁶⁸ Bataille, *Teoria da Religião*, p. 45.

⁶⁹ Bataille, p. 45.

⁷⁰ Bataille, p. 47.

⁷¹ A partir da sua leitura de Durkheim, Bataille conclui que o sagrado é a cola que mantém unida uma comunidade (Robert A. Campbell, «Georges Bataille’s Surrealistic Theory of Religion», *Method & Theory*

rebanhos, por exemplo) para o desencadear da festa e é precisamente esse pretexto que mantém os participantes à tona do mundo do trabalho. A intimidade reside no cerne do humano e é na festa que ele a procura. Porém, assim que a encontra, logo a perde novamente, sendo esse o requisito necessário para o seu regresso ao reino das coisas. Destarte, a festa corresponde a um lugar de encontro e de dialética revertível entre uma realidade e a outra.

A balança não pode desequilibrar para um dos lados – o deboche ou a servidão – e é necessário negociar as potências selvagens e extasiantes com a durabilidade e a constância do trabalho. Sem trabalho e sem proibições capazes de manter a violência a uma distância segura, a vida humana não seria possível, mas um mundo onde o trabalho é a única possibilidade, em suma, um mundo hiper-aculturado, também não é viável ou corresponde, no mínimo, a um mundo extremamente empobrecido. Todavia, Bataille reconhece o perigo de o homem caminhar em direção a uma racionalização cada vez mais perfeita, seguindo, mas criticando, o raciocínio teleológico de Hegel. Pois a consequência da progressiva racionalização é que o homem fique definitivamente reduzido ao estatuto da coisa, alienado de si mesmo e daquilo que constitui a sua verdade mais obscura e primordial. É o isolamento do homem da natureza e, conseqüentemente, o seu isolamento no meio da sua própria espécie, que o condena a desaparecer definitivamente⁷². Mesmo que negue a natureza, o homem não pode, de modo algum, viver fora dela, pois ele não é apenas um homem que nega a natureza: ele é, em primeiro lugar, um animal, ou seja, exatamente aquilo que é por ele negado. Conseqüentemente, o homem não pode negar a natureza sem se negar a si próprio⁷³. Diz Bataille que:

“[a]lgo suave, secreto e doloroso prolonga nessas trevas animais a intimidade do clarão que vela em nós. No final só posso manter que essa visão, que me mergulha na noite e me ofusca, me aproxima do momento em que, sem mais dúvida, a clareza distinta da consciência me irá afastar, numa distância final, dessa verdade incognoscível que, de mim mesmo ao mundo, me surge para se furtar”⁷⁴.

Mas esse perigo não existia de forma tão nítida no início, quando o homem nasceu e o limiar ainda não tinha sido transformado num dualismo rígido. Pelo contrário, trata-

in the Study of Religion 11, n. 2 (1999), p. 134.), no entanto, sozinha, essa cola conduziria ao retorno ao estado animal, razão pela qual é necessário o seu antídoto.

⁷² Bataille, «Hegel, Death and Sacrifice», p. 14.

⁷³ Bataille, p. 15.

⁷⁴ Bataille, *Teoria da Religião*, p. 19.

se de um problema inerentemente moderno e é nesse sentido que caminha o diagnóstico pessimista que Bataille faz da Modernidade, como iremos discutir mais adiante na nossa dissertação.

2.2. A experiência interior

Ao devolver o homem à continuidade, a morte revela a compulsão animal que se esconde na obscuridade da consciência. Ou seja, quando a morte revela o ser humano a si próprio, é o seu ser animal que ela revela, porém, essa revelação nunca pode ter lugar, uma vez que a morte do ser animal que suporta o homem condu-lo à dissolução total. Para que o homem se revelasse a si mesmo (isto é, para que ele revelasse o seu ser animal), teria de morrer, mas teria de o fazer enquanto vivo, vendo-se a si mesmo morrer. Noutros termos, a própria morte teria de se tornar (auto-)consciência no preciso momento em que extingue o ser consciente (é nisso que reside a impossibilidade da morte: enquanto ser pensante, morro somente se tiver consciência de que morro, mas quando morro, a primeira coisa que a morte rouba é a minha consciência). O homem tem de viver o momento em que cessa definitivamente de ser ou ter a impressão de que morre realmente, de modo a evitar ser ignorante no que respeita à morte tal como o são os animais. Esta dificuldade proclama a necessidade de espetáculo, ou de *representação* em sentido lato, e é a isso que o subterfúgio do sacrifício vem dar resposta. No sacrifício, o sacrificador plasma-se na arma sacrificial, para além de se identificar com o animal ou a pessoa sacrificada. Deste modo, ele morre vendo-se a si próprio morrer, tornando-se um em espírito com a arma sacrificial⁷⁵. Destarte, “[o] sacrifício é um romance, ou um conto ilustrado de maneira sangrenta. Ou melhor, no seu estado rudimentar, é uma representação teatral, um drama reduzido ao episódio final, onde a vítima, animal ou humana, representa sozinha, mas representa até à morte”⁷⁶.

Assim, no sacrifício,

“[a] vítima morre, enquanto a assistência participa dum elemento que revela a sua morte. A esse elemento é possível chamar, com os historiadores das religiões, o *sagrado*. O sagrado é exactamente a continuidade do ser revelada àqueles que, num rito solene, fixam a sua atenção na morte de um ser descontínuo. (...) Os homens, como seres descontínuos que são, esforçam-se por perseverar na descontinuidade. Mas a morte ou, pelo menos, a contemplação da morte, restitui-os à experiência da continuidade. Isso é essencial”⁷⁷.

Desta forma, Bataille afirma que é possível viver a morte por procuração e, sem ser abandonado à angústia, experienciar a perda e o sentimento de estar em perigo sem o

⁷⁵ Bataille, «Hegel, Death and Sacrifice», p. 19.

⁷⁶ Bataille, *O Erotismo*, p. 76.

⁷⁷ Bataille, p. 72. Itálicos no original.

estar verdadeiramente. Na tragédia grega, os espetadores identificavam-se com uma personagem que morria e acreditavam que eles próprios também morriam, apesar de estarem vivos. Por outro lado, aquilo que o sacrifício destrói é aquilo que no sacrificado é “coisa”. O sacrificado é divinizado, restituído ritualmente à intimidade e o ser descontínuo passa a ser, para sempre, contínuo. Mas também o sacerdote sacrificador tem de exorcizar, tanto quanto possível, aquilo que nele é coisa e trabalho. Razão pela qual se entrega a uma sucessão de ritos de purificação antes de proceder à oblação⁷⁸.

Bataille, para o qual o sacrifício é o ato religioso por excelência⁷⁹, afirma em *TR* que “[s]acrificar não é matar, é abandonar e dar”⁸⁰ e prossegue, afirmando que o sacrifício se opõe à lógica da produção e do projeto, na medida em que corresponde ao dispêndio improdutivo de bens, cujo apogeu é o instante climático da abdicação. Ou seja, mesmo que o sacrifício tenha em mente a obtenção do favor dos deuses, a despesa que nele tem lugar é encarada como perda total. O sacrifício não funciona com uma permuta, mas através desta dádiva⁸¹, que por ser um dom destinado a um poder invisível e insondável não é usufruída pela comunidade, que dela necessita. Pois, aquilo que é dado no sacrifício não é um luxo, que por ser luxo já seria um excesso relativamente ao mecanismo de produtividade da ordem das coisas, mas um bem essencial: um membro da comunidade (nalgumas culturas chega mesmo a ser o rei) ou um bem sobre o qual depende a subsistência da comunidade⁸². Através do gasto improdutivo, que quebra a cadeia de produtividade que sustenta o mundo profano do trabalho e do abandono ao excesso que a destruição acarreta, o sacrifício faz desabar a ordem real e nega o mundo do entendimento⁸³. A vida é, em si mesma, um excesso: ela esgota os seus recursos uma e outra vez e, infundavelmente, destrói aquilo que cria⁸⁴. A roda da vida não é um sistema homeostático, o seu mecanismo de propulsão nutre-se dos mesmos desequilíbrios dinâmicos que fornece. O sacrifício colhe esses desequilíbrios e coloca-os no centro do seu gesto ritualístico, um gesto oximórico revelado pela junção de opostos, como o dispêndio desmesurado e o açambarcamento de oferendas (pense-se na prática do

⁷⁸ Bataille, p. 71.

⁷⁹ Bataille, p. 71.

⁸⁰ Bataille, *Teoria da Religião*, p. 40.

⁸¹ A partir da teoria de Marcel Mauss acerca da dádiva, Bataille conclui que, assim como acontece em muitas sociedades pré-capitalistas, a verdadeira riqueza não é determinada pela quantidade de bens economizados e guardados, mas, pelo contrário, pela quantidade de bens que são consumidos sem refreio. Campbell, «Georges Bataille's Surrealistic Theory of Religion», p. 137.

⁸² Bataille, *The Accursed Share: An Essay on General Economy*, p. 12.

⁸³ Bataille, «Prehistoric Religion», p. 139.

⁸⁴ Bataille, *O Erotismo*, p. 75.

Potlatch, que Bataille refere inúmeras vezes em *La Part Maudite*⁸⁵⁾⁸⁶. Num mesmo movimento, o sacrifício admoesta que a vida tem de ser alimentada e, para isso, extingue-a; afirma-a, recordando a sua impermanência⁸⁷.

Contrariamente ao animal, o ser humano tem medo e, por via dos rituais religiosos, entre os quais o sacrifício, aproxima-se daquilo que o temoriza, preservando-se de cair no Hades. Dessa maneira, ultrapassa momentaneamente o medo que o assola. Segundo Bataille, é isso que tem também lugar na caça, que coloca num frente a frente mortífero dois seres que se consideram pares. Durante a Pré-História, a morte pela caça correspondia não só à morte de um ser divino, mas à morte de um ser amigo e amado. Na matança do animal divino, o caçador sentia-se consternado perante a morte de um ser igual a ele, mas, achando-se tão próximo da sua própria morte, ultrapassava o medo que dela tinha e fazia-o como se participasse no desenlace de um drama trágico⁸⁸. Assim, “[o] processo de angústia é sempre o mesmo: o que os homens desejam é a grande angústia, a angústia até à morte, para encontrar no fim, para além da morte e da ruína, o ultrapassar da angústia”⁸⁹. É isso que Bataille diz estar em causa no movimento de transgressão, que não se limita a opor e negar a interdição, mas ultrapassa-a e completa-a⁹⁰. A transgressão, que é sempre um ato de ordem religiosa, conduz à revelação da existência “como tal”. Com efeito, é face à morte que a vida se revela na sua plenitude⁹¹. Viver a vida na sua plenitude significa acolher a própria limitação e, aceitando-a, ultrapassá-la. É isso que está em causa no sacrifício: assistir à morte significa dela aproximar-se, consenti-la e ultrapassar o terror que ela inspira. Da mesma forma, aquele que reconhece a sua limitação e consente, sem medo, a sua própria morte, subtrai-se ao mecanismo do projeto que tem em mente a duração e o desejo de vida eterna⁹².

Os rituais sacrificiais sempre foram fonte de enorme interesse para Bataille, que neles reconhecia um meio privilegiado de ter uma experiência reveladora da plenitude

⁸⁵Bataille, *The Accursed Share: An Essay on General Economic*, pp. 63-77.

⁸⁶ Francesco Pellizzi, «Some Notes on Sacrifice, Shamanism, and the Artifact», *Res: Anthropology and aesthetics* 51 (1 de Março de 2007), p. 239.

⁸⁷ Pellizzi, p. 239.

⁸⁸ Georges Bataille, «The Cradle of Humanity», em *The Cradle of Humanity: Prehistoric Art and Culture*, ed. Stuart Kendall, trad. Michelle Kendall e Stuart Kendall (New York: Zone Books, 2009), pp. 166-167.

⁸⁹ Bataille, *O Erotismo*, p. 76.

⁹⁰ Bataille, p. 58. Interdição e transgressão dependem uma da outra: a interdição apenas existe enquanto puder ser quebrada. De igual maneira, a transgressão não faria sentido se a interdição não fosse real. Foucault, «A Preface to Transgression», p. 34.

⁹¹ Bataille, *Teoria da Religião*, p. 40.

⁹² Bataille, *A Experiência Interior*, p. 10.

existencial. Bataille entende que essa experiência é *extática*, na medida em que corresponde a um êxtase místico de conexão do homem com a imanência, que culmina num momento de fusão com a existência ela toda. “(...) o êxtase não é um acontecimento que se acrescente à existência (ou que nos projecte para fora da existência); é a experiência pura – sem conteúdos particulares – da existência (ou do tempo) *como tal*. É a experiência do que nos *excede*, interiormente”⁹³, assim o diz Tomás Maia, adotando um raciocínio muito próximo do pensamento de Bataille. Porém, num mundo onde o sacrifício deixara de ser uma possibilidade, impunha-se uma procura espiritual por outros modos de dissolução extática. Mas, havendo renunciado bastante cedo ao catolicismo e deparando-se num mundo progressivamente secularizado⁹⁴, Bataille sentiu a necessidade de procurar o êxtase fora dos limites da religião dogmática e institucional⁹⁵. Durante a sua vida, procurou formas de sair de si (da redoma da sua consciência) e, através de práticas extáticas que dispensavam o diálogo com um ser transcendente e sobrenatural, revelar a existência na sua plenitude.

Se é verdade que a filosofia hegeliana influi com autoridade no pensamento de Bataille, facto é que o diálogo que o autor entretém com o filósofo adota, em vários momentos, um tom abertamente crítico e contestador⁹⁶. Uma das suas críticas mais

⁹³ Maia, «Mística material», p. 225. Itálicos no original.

⁹⁴ No capítulo 3 analisaremos em maior profundidade as conjunturas históricas em torno da secularização da cultura europeia a partir do Iluminismo e o seu impacto sobre Bataille. Por agora, focar-nos-emos em mergulhar a fundo no pensamento de Bataille, sem procurar aprofundar em demasia o contexto histórico que o impulsionou.

⁹⁵ Para uma abordagem mais focada sobre o modo como a leitura dos místicos medievais conduziu ao pensamento de Bataille em torno da experiência extática, ver: Amy Hollywood, «“Beautiful as a Wasp”: Angela of Foligno and Georges Bataille», *Harvard Theological Review* 92, n. 2 (abril de 1999), pp. 219–236.

⁹⁶ O que leva vários autores a referir o “anti-hegelianismo” de Bataille, supostamente vinculado a um ataque de contornos latos empreendido por Bataille ao idealismo alemão, combatido com a criação do seu conceito de “materialismo básico”. Contudo, este conceito foi por ele desenvolvido no final dos anos 20, mas as aulas de Kojève sobre Hegel, às quais Bataille assistiu com assiduidade, apenas começaram a ter lugar a partir de 1934. Por outro lado, é certo que Bataille insurge-se contra Hegel, não obstante, para se posicionar *contra* Hegel, teve Bataille primeiro que se *abrir* a Hegel. Por conseguinte, é preciso considerar com seriedade não apenas o anti-hegelianismo de Bataille, mas também o seu hegelianismo, dado que se conclui haver vários aspetos da sua filosofia antropológica que Bataille vai beber a Hegel. Desta forma, estamos de acordo com Jacques Derrida quando este insiste na leviandade com que certos críticos encararam o hegelianismo de Bataille e argumenta, pelo contrário, que não existia nada de “leve” na influência forte e marcada que Hegel exerceu sobre Bataille. (Derrida, «From Restricted to General Economy: A Hegelianism without reserve», p. 317.) Para Bataille, abrir-se a Hegel equivale a *rir* de Hegel. Mas, para poder rir de Hegel, Bataille tem primeiro de conhecer as regras do jogo hegeliano, antes de poder explodir com elas. (Derrida, p. 319.) Na nossa dissertação, assinalámos a proximidade entre a filosofia antropológica de Bataille e a filosofia hegeliana, mas Derrida demonstra, igualmente, a estreita proximidade entre conceitos de um e outro filósofo. Por exemplo, a proximidade entre o conceito de “soberania” de Bataille e o conceito do “mestre” de Hegel. (Derrida, p. 321). Acerca da influência exercida por Hegel sobre o grupo surrealista, em particular sobre Bataille e André Breton (1896 – 1966), ver: D. Cunningham, «The Futures of

ferozes prende-se com o lado “programático” da filosofia de Hegel, que Bataille considera ser uma filosofia do trabalho e do projeto: uma filosofia do futuro porvir, que ignora a *soberania* do instante. Pois, soberania, para Bataille, significa a “determinação de acabar com os fins e viver inteiramente no instante”⁹⁷. Contrariamente a isso, o homem hegeliano tem uma finalidade, um caminho claro a seguir, que desembocará na plenitude e na completude⁹⁸. Ou seja, o homem hegeliano poderá realizar-se, se satisfizer a premissa do projeto da racionalização plena⁹⁹. Ora, “[o] único obstáculo a esta maneira de ver (de uma profundidade inigualada, aliás, de certo modo inacessível) é o que no homem é irreduzível ao projecto: a existência não discursiva, o riso, o êxtase, que unem – em último lugar – o homem à negação do projecto que ele é (...)”¹⁰⁰. Desta forma, Bataille argumenta que Hegel confunde a existência com o trabalho, reduzindo o mundo ao mundo profano e rejeitando o mundo sagrado¹⁰¹. É por isso que, em *Le coupable* (1943), Bataille afirma que o seu riso, as suas lágrimas e a sua “santidade” não confluem com a leitura de Hegel¹⁰². Como contraponto a Hegel, Bataille invoca o filósofo que adota a outra face do seu pensamento: Friedrich Nietzsche (1844 – 1900). Pois, se Hegel oferece a base graças

Surrealism: Hegelianism, Romanticism, and the Avant-Garde», *SubStance* 34, n. 2 (1 de janeiro de 2005), pp. 47–65.

⁹⁷ Cit. por Campbell, «Georges Bataille’s Surrealistic Theory of Religion», p. 137. Tradução livre da autora: “(...) the determination to have done with ends and live entirely in the instant”.

⁹⁸ Bataille, *A Experiência Interior*, p. 117.

⁹⁹ Bataille admite que o conhecimento humano deveria assentar na sua própria completude. Se não for completo, não é conhecimento, mas apenas um produto inevitável da vontade de saber. Segundo Bataille, Hegel apercebeu-se de que o conhecimento depende da completude e acreditava que tal coisa era possível, mas, diz Bataille, uma vez que o conhecimento está sempre em processo, nunca poderá ser completado. Por conseguinte, a *Fenomenologia do Espírito* é, apesar de tudo, um projeto falhado. Pois o conhecimento completo ocorre apenas quando se afirma, da existência humana, que o seu começo nunca será completado. Georges Bataille, *Guilty*, trad. Bruce Boone (Venice, California: The Lapis Press, 1988), p. 24.

¹⁰⁰ Bataille, *A Experiência Interior*, p. 117. Verifica-se então que a crítica à filosofia hegeliana está relacionada com o facto de ela se afigurar um sistema fechado, que não tem em consideração as insurreições que pertencem à existência humana – os acessos “fora-da-lei” que transgridem a ordem da razão que faz do homem, um homem.

¹⁰¹ Bataille, p. 118. Num artigo que Bataille dedica a Hegel e ao sacrifício, o escritor critica a figura do “sábio” hegeliano, que, por se afigurar o apogeu do homem racional, é entendido por Hegel como tendo alcançado o estágio máximo da soberania. Para estruturar a sua crítica, Bataille parte da conceção, segundo a qual o discurso tem de responder à questão que o pensamento coloca relativamente ao significado de cada coisa ao nível da sua utilidade. Pois, em princípio, cada coisa existe para servir um qualquer propósito. Mas isso significaria que, na medida em que os discursos informam, aquilo que é soberano é dado em termos de servidão. (Bataille, «Hegel, Death and Sacrifice», p. 25). A soberania segundo Hegel, na leitura que disso faz Bataille, procede de um movimento que o discurso revela e que, no espírito do sábio, nunca está separado da sua revelação. Nunca poderá, por conseguinte, ser inteiramente soberano; o sábio, de facto, não pode deixar de subordiná-lo ao objetivo de uma sabedoria que supõe a completude do discurso. Apenas a sabedoria será total autonomia, a soberania do ser. Assim seria, se pudéssemos encontrar a soberania ao procurá-la; mas, se um sujeito a procurar, estará a empreender o projeto de ser-soberanamente. Todavia, o projeto de ser-soberanamente pressupõe a servidão a um projeto, algo que se opõe à soberania autêntica que o homem procura. (Bataille, p. 27.)

¹⁰² Bataille, *Guilty*, p. 105.

à qual Bataille constrói a sua teoria antropológica sobre o nascimento do homem a partir do trabalho, Nietzsche oferece os valores dionisíacos a partir dos quais Bataille concebe a experiência extática do sagrado. No seu *Die Geburt der Tragödie (O Nascimento da Tragédia, 1872)*, Nietzsche descreve o elemento dionisíaco como um “voluptuoso arrebatamento”, que emerge da profundidade do ser humano e da natureza e estiliza o princípio de individuação, abrindo caminho para uma “inebriante realidade” onde o indivíduo se esquece a si próprio¹⁰³. No canto, na dança, na intoxicação através de bebidas narcóticas, os limites do ser são expandidos e finalmente quebrados¹⁰⁴. A analogia mais eficaz que Nietzsche encontra para descrever o dionisíaco, é, precisamente, a analogia com o êxtase místico e a “sensação mística de unidade”, pois o dionisíaco promove a fusão entre seres humanos e com a natureza¹⁰⁵.

É nessa esteira que Bataille lança o conceito de “experiência interior”, desenvolvido a fundo no livro *L'Expérience intérieure (A Experiência Interior)*. Bataille escreveu esta obra em 1942, quando se encontrava exilado no campo, dispensado das trincheiras graças à sua tuberculose, não muito grave, mas suficientemente debilitadora. A *EI* seguiu-se *C* (iniciado em 1939, terminado em 1943) e *Sur Nietzsche* (1945), que juntos compõem a *Somme athéologique*¹⁰⁶. Nenhuma destas obras encaixa no que seria de esperar de uma obra literária, filosófica ou teológica ortodoxa. E, apesar do tom pessoal, íntimo e confessional, também não são, estritamente falando, diários. Estruturam-se a partir de afirmações e exposições aforismáticas, mas os textos como um todo apresentam uma maior coerência ao nível do seu conteúdo do que seria próprio de uma compilação de aforismos, para além de estarem divididos em capítulos. Antes, devemos encarar estas obras como registos rápidos de vária ordem: experiências místicas vividas, o esquiçar de ideias que ocorrem e são sumariamente trabalhadas através da escrita, diálogos com pensadores que o inspiram, citações, descrições de práticas de meditação e exercícios espirituais¹⁰⁷.

¹⁰³ Friedrich Nietzsche, *O Nascimento da Tragédia*, trad. Teresa R. Cadete (Lisboa: Relógio D'Água, 1997), pp. 27-28.

¹⁰⁴ Nietzsche, p. 27.

¹⁰⁵ Nietzsche, p. 29.

¹⁰⁶ Sabe-se que, a par dos místicos medievais e seiscentistas, Nietzsche constitui a suma parte das leituras que Bataille fez durante o período em que escreveu a *Somme* (1942-45). Hollywood, «“Beautiful as a Wasp”», p. 220.

¹⁰⁷ Em certa medida, obedecem à lógica surrealista do automatismo e da escrita sem filtro.

Em *EI*, Bataille começa por dizer que “experiência interior” corresponde ao que comumente se entende por “experiência mística”. No entanto, contrariamente à experiência mística, a experiência interior é livre de qualquer desígnio confessional ou ligação dogmática a uma religião particular. Nem tão pouco deseja alcançar uma verdade, um estado de espírito ou um ser supremo transcendente. Mas também não se trata de procurar uma ausência ou um vazio, à maneira da mística negativa, na qual o místico percebe Deus através da sua ausência e da sombra que ela projeta, ao invés da luz que irradia da sua presença. Pelo contrário, a experiência interior “não leva a nenhum porto (mas a um lugar de descaminho, de não-sentido)”¹⁰⁸, ou de “não-saber”, como Bataille lhe chama inúmeras vezes. Ela corresponde a um afrontar do desconhecido, é uma “viagem ao extremo do possível”, mas no fim desse desconhecido não está Deus, nem conhecimento – a toca do coelho não conduz a lado nenhum¹⁰⁹. A experiência interior deve amparar o homem que, imerso na metafísica esvaziada da Modernidade, se sente “definitivamente só”¹¹⁰, mas certamente não quer substituir a entidade suprema e transcendente que Deus é. Na medida em que a experiência interior de Bataille não é transcendente, não proporciona consolo, não é um meio para alcançar um fim (o contacto com Deus), não existe para ser adorada e não possui a promessa salvífica de que Deus se faz acompanhar (a eternidade na Jerusalém Celeste), ela vem preencher um espaço deixado vazio, mas não se apresenta como um novo candidato a um cargo desocupado. A “nova teologia” que a experiência interior inaugura tem como lei: “ter o seu princípio e o seu fim na ausência de salvação, na renúncia a toda a esperança, afirmar da experiência interior que ela é a autoridade (mas toda a autoridade se expia), ser contestação de si mesma e não-saber”¹¹¹.

¹⁰⁸ Bataille, *A Experiência Interior*, p. 15.

¹⁰⁹ Bataille, p. 16. É neste ponto que radica uma das críticas que Jean-Paul Sartre teceu a *EI*, pois o filósofo entendia que, para Bataille, o nada tornara-se Deus. Sartre criticava aquilo que entendia ser uma vontade de escapar à temporalidade, historicidade e responsabilidade através da experiência interior. (Hollywood, «“Beautiful as a Wasp”», p. 221.) Interessantemente, apesar da crítica feroz de Sartre e da natureza pública da querela entre Bataille e Sartre (no início de uma palestra sobre a Pré-História, Bataille sente mesmo a necessidade de endereçar publicamente alguns dos comentários tecidos por Sartre a seu respeito. Ver: Georges Bataille, «A visit to Lascaux», em *The Cradle of Humanity: Prehistoric Art and Culture*, ed. Stuart Kendall, trad. Michelle Kendall e Stuart Kendall (New York: Zone Books, 2019, pp. 47-48.) verificamos que o filósofo pede emprestado, em *Questions de Méthode*, o termo “não-saber”, cunhado por Bataille em *EI*. Nancy, «Mais laissons là Monsieur Bataille !». Para uma análise das críticas de Sartre a Bataille, ver: Emoretta Yang e Jean-Michel Heimonet, «Bataille and Sartre: The Modernity of Mysticism», *Diacritics* 26, n. 2 (1996), pp. 59-73.

¹¹⁰ Bataille, *A Experiência Interior*, p. 43.

¹¹¹ Bataille, p. 146.

Parece-nos que esta questão ficará mais clara ao analisarmos os motores que movem a experiência interior. Em primeiro lugar, acede-se a esse “estado de êxtase ou de arrebatamento”¹¹² dramatizando a existência, tal como acontecia nos rituais sacrificiais¹¹³. Como vimos, a dramatização é um subterfúgio graças ao qual o homem pode aproximar-se, tanto quanto possível, do limite da sua mortalidade. Quer isso dizer também que, ao aproximar-se do ponto de equilíbrio entre a vida e a morte, o indivíduo alcança o limite da sua subjetividade. Deste modo, o drama é essencial para sair de si próprio e, esquecendo a própria individualidade, sentir que em si é tocado o “homem em geral”¹¹⁴. A dramatização, essencial em todas as práticas religiosas, pode adotar várias formas: canto, dança, música, festa, ritos solenes, etc. O importante é a sua intensidade, que eleva o ser a um estado de ansiedade tal, que o sujeito individual acaba por se dissolver. Assim, por via da dramatização, a experiência interior exige o abandono da consciência em prol do agenciamento do corpo. A experiência interior é vivida com e através do corpo, mas também não equivale a uma fenomenologia, dado que o objetivo da fenomenologia continua a ser a obtenção de conhecimento¹¹⁵.

Já mencionámos que a experiência interior conduz a um território de não-saber. Na medida em que se furta à cognoscibilidade, o não-saber não se inscreve na linguagem e na discursividade, pois, para Bataille, a linguagem limita-se a drenar a vida no ser humano. Assim, a palavra é nula no domínio do não-saber, o que não significa que o não-saber deva ser compreendido como uma espécie de reverso anárquico do saber: pelo contrário, o não-saber é uma fissura no tecido do saber, o que quer dizer que o seu ponto de partida é o próprio saber¹¹⁶. No seguimento desta ideia, Bataille refere a arte dramática, que utiliza a sensação não-discursiva e se esforça por impressionar sem recorrer à linguagem, “imitando para isso os ruídos do vento e tentando gelar – como por contágio: faz um personagem tremer no palco”¹¹⁷. Consequentemente, a dramatização não procede da linguagem, mas de estados que a ela se furtam, tais como o riso, o grito, as lágrimas, que são formas extáticas do ser que se eximem à linguagem, exteriorizações vocais que

¹¹² Bataille, p. 25.

¹¹³ Bataille, p. 25. Pode dar-se o caso da noção de “drama” ter sido inspirada por Nietzsche e pelo coro dionísio, esse “fenómeno dramático originário”, cujo propósito era, justamente, provocar algo como um estado extático no espetador.

¹¹⁴ Bataille, *A Experiência Interior*, p. 26.

¹¹⁵ Bataille, pp. 21-22.

¹¹⁶ Derrida, «From Restricted to General Economy: A Hegelianism without reserve», p. 342.

¹¹⁷ Bataille, *A Experiência Interior*, p. 29.

não têm um significado discursivo¹¹⁸. São acontecimentos sensuais, afirmações gratuitas da vida que agenciam o corpo todo, ao passo que não podem ser intelectualizados. Têm de ser vividos para serem apreendidos, mas não podem ser compreendidos¹¹⁹. Por conseguinte, já começamos a vislumbrar o modo como Bataille concebe a experimentação do sagrado a partir daquilo que no homem há de mais basilar: as manifestações não-discursivas do corpo. Estamos de acordo com Peter Sloterdijk, quando este escreve que: “(...) na Modernidade, tem de se considerar a mística como valor limite de uma experiência normal do mundo – e não como irrupção no nosso mundo de um sinal fantasmagórico proveniente de um além pleno (...)”¹²⁰. Parece-nos que esta afirmação está em total concordância com o pensamento de Bataille, que se abre ao domínio da experiência sensível em busca de um sagrado que se fecha sobre a “normalidade” e o fundo basilar do corpo, isentando-se da servidão à esfera celeste transcendente. Assim, é apenas através do corpo e da sua materialidade que a experiência interior tem lugar. O riso, as lágrimas, são acontecimentos normais da existência sobre a terra, porém, aqui são levadas ao seu limite. Nesse limite, estas experiências são estranhas à ordem estabelecida das coisas, pois participam de uma violência que interrompe o seu fluxo¹²¹.

Ademais, o riso, as lágrimas, o clímax sexual, mas também práticas meditativas que agenciam o corpo, como o Yoga¹²², são formas de aceder à experiência interior, porquanto são excessos de inutilidade. Transbordam do interior do ser humano, mas não fazem rodar a roda da necessidade. Quer isso dizer que, na experiência interior, o homem deve estar focado em “simplesmente ser”. Ou seja, ela corresponde a um “estar-aí” inútil, mas soberanamente sagrado, porque solto das amarras da necessidade. Diz respeito a uma revelação “extremamente presente em mim”, mas que dispensa razão de ser e fim¹²³. Contrariamente à ideia de projeto, que assenta sobre a sucessão de meios sem fim à vista (queremos A para poder ter B, pois assim alcançaremos C, e assim por diante), a

¹¹⁸ Em 1920, numa visita a Londres, Bataille conheceu o filósofo Henri Bergson e leu o seu livro sobre o riso, mas tanto livro, como autor, revelaram-se uma grande desilusão para o então jovem Bataille. No entanto, foi a partir deste encontro que o autor passou a conceber o riso como um acontecimento pertencente não apenas ao domínio sensual do corpo humano, mas também ao domínio teológico e filosófico. Kendall, «Georges Bataille and the Fate of the Sacred».

¹¹⁹ Bataille, *Guilty*, p. 16.

¹²⁰ Peter Sloterdijk, *Depois de Deus*, trad. Ana Falcão Bastos (Lisboa: Relógio D'Água, 2021), p. 251. Retornaremos aos contornos que subjazem a esta questão no capítulo 3, quando olharmos para o contexto histórico que enquadra a morte de Deus e a reação da Modernidade a esse acontecimento seminal.

¹²¹ Bataille, *As Lágrimas de Eros*, p. 27.

¹²² Bataille praticou o Yoga e refere a prática em *EI*. Todavia, mostra-se reticente relativamente a ela, na medida em que, mal empregue, afigurar-se-ia apenas uma estetização do corpo.

¹²³ Bataille, *A Experiência Interior*, p. 28.

experiência interior é a sua própria finalidade. Desta forma, os estados de êxtase libertam o ser do pragmatismo utilitário, pois, por um momento, “o espírito abandona toda a fé na razão e o desejo de certeza, praticando a manutenção de si mesmo sobre cordas insubstanciais e possibilidades [de] dança à margem do abismo. Um espírito assim é o espírito livre por excelência¹²⁴”. Livre é aquele que se liberta do projeto. Não obstante, essa liberdade tem de ser limitada, dado que a subtração total à ordem das coisas implica a subtração à vida. Por essa razão, a experiência interior corresponde à busca por um *instante* soberano. O instante soberano é um instante de acesso, de um riso, de uma agitação, de um êxtase¹²⁵. Nesse momento, o homem alcança a soberania, o que significa, igualmente, que ele ultrapassa o medo que tem da morte, pois quem vive unicamente no instante presente exime-se do mecanismo de projeção que condena a vida servil¹²⁶. O instante é o momento presente condensado numa intensidade fugaz e escorregadia, ele “passa num instante” e, graças a isso, esquivava-se ao Cronos. O instante não tem duração, é um fim em si mesmo, razão pela qual corresponde a um presente que se repete uma e outra vez. Cada gargalhada, lágrima, grito extático, clímax sexual, é sentido intensamente num presente que suspende o relógio. Veremos como, a partir da noção de “recreio”, que Bataille desenvolve em torno da arte, esse instante ganha contornos supra-históricos¹²⁷, pois o recreio, na medida em que corresponde a um instante soberano, nunca perde a sua

¹²⁴ Bataille, *On Nietzsche*, p. 196. Tradução livre da autora: “(...) the spirit would take leave of all faith and every wish for certainty, being practiced in maintaining himself on insubstantial ropes and possibilities and dancing even near abysses. Such a spirit would be the *free spirit* par excellence.”

¹²⁵ Nancy, «Mais laissons là Monsieur Bataille !»

¹²⁶ Bataille, *The Accursed Share: An Essay on General Economics*, p. 219. Numa crítica tecida por Jürgen Habermas a Georges Bataille, Habermas equipara o conceito de “soberania” de Bataille ao conceito de “Ser” de Heidegger, na medida em que, para Habermas, Bataille e Heidegger partilham um projeto filosófico semelhante no que diz respeito ao papel da subjetividade na Modernidade. Porém, para Habermas, as respetivas respostas ao problema diferem radicalmente. Para Habermas, o conceito de “soberania” de Bataille aproxima-o de Nietzsche e do ideal de liberdade e asserção sobre-humana, impensável para Heidegger. Segundo Habermas, há um traço anarquista que une Nietzsche a Bataille. (Ver: Habermas, *The Philosophical Discourse of Modernity: Twelve Lectures*, p. 214.) Todavia, parece-nos que Habermas está a oferecer demasiada importância ao lado radical e escatológico do pensamento de Bataille, sem considerar os momentos em que Bataille é equilibrado: a liberdade não é uma liberdade anárquica, na medida em que, se ela não for contida, o ser humano regressa à intimidade animal deixando, conseqüentemente, de ser humano. Razão pela qual a “soberania” é um estado desejável, mas banhar-se eternamente nela significa morrer; apenas a morte é inteiramente soberana.

¹²⁷ Note-se que a sexta edição dos *Encontros Para Além da História*, que teve lugar em 2018 no Centro Internacional das Artes José de Guimarães, foi dedicada a Georges Bataille e ao NA. A premissa baseava-se, precisamente, sobre a possibilidade de uma arte sem tempo, sem geografia e para além da História. Dizemos supra-históricos e não anistóricos, porque não se trata tanto de uma determinação *sem* história, mas, precisamente, de um conceito *para além* da História. Quer isso dizer, que não se trata de reivindicar um conceito alheio à História, mas um conceito que se posiciona face ao *fim da História*, proclamado por Hegel. Ou seja, pensar num conceito que não é historicamente determinado significa, neste contexto e com Bataille em mente, que ele *transgride* a História, o que significa um reconhecimento da História e da sua completude. Derrida, «From Restricted to General Economy: A Hegelianism without reserve», p. 341.

“presença-no-presente”, o seu “estar-aí” pleno: é isso que justifica a impressão que temos perante os frescos de Pompeia ou um fresco de Giotto: a sensação de que foram pintados ontem e de que são extraordinariamente atuais.

Por outro lado, já aqui falámos da insuficiência do ser humano e a sua incompreensão relativamente a si mesmo. Intimamente associado a isso está o facto de, segundo Bataille, a composição dos seres humanos não perfazer uma unidade. Pelo contrário, o homem é um ser fragmentado e dividido. É verdade que o ser humano se distingue e se sente estranho relativamente às coisas que o rodeiam, razão pela qual tem lugar a divisão entre sujeito e objeto anteriormente falada. Contudo, esse isolamento conduz a uma falsa sensação de unicidade. O ser humano é fragmentado e o seu espírito depende do contágio energético que une os diferentes elementos que o compõem. A vida do ser humano não é fixa, ela está em constante deslize, razão pela qual é impossível de imobilizar¹²⁸. Mas a vida não começa e acaba no fluxo inapreensível que agita o interior do ser humano; a partir do momento em que o homem nasce, ela ultrapassa os limites individuais e institui-se na relação com fluxos diferentes, igualmente inapreensíveis. Assim, o ser humano é um “ser-em-relação”, e o “turbilhão duradouro” que o compõe está em rota de colisão permanente com outros turbilhões. Bataille afirma que o ser individual pouco vale, é negligenciável quando comparado com o calor e a luz que emanam do movimento energético que salta de um turbilhão ao outro. O que valem Tristão e Isolda separadamente, se ignorarmos o fervor do amor que os une¹²⁹?

É no riso coletivo, nos estados de fervor que conduzem às lágrimas, na orgia, na agonia partilhada pelos espetadores de um sacrifício, que a comunicação entre seres ocorre ao nível mais profundo. No entanto, Bataille admite que a existência dos seres humanos necessita obrigatoriamente da linguagem. “O ser é em si mediatizado pelas palavras”¹³⁰, o que significa que o mundo não pode ser apreendido senão por intermédio da linguagem. Também as relações entre seres são construídas por via da linguagem e do conhecimento adquirido graças a ela. Apesar de consentir que a existência humana se compõe através da linguagem, Bataille argumenta que as relações sustentadas apenas sobre a linguagem não passam de relações banais e instáveis¹³¹. Apoiando-se unicamente sobre os laços construídos através da linguagem, o ser humano está condenado à

¹²⁸ Bataille, *A Experiência Interior*, p. 136.

¹²⁹ Bataille, p. 136.

¹³⁰ Bataille, p. 121.

¹³¹ Bataille, p. 122.

insatisfação e à pequenez dos seres separados que compõem a ordem das coisas. Mas, deixando-se levar pelo êxtase da festa bacanal e irracional, pelo riso, pelas lágrimas, o ser humano excede-se em si mesmo e estilhaça a sua existência isolada. Abandona-se, abandonando a preocupação com a sua insuficiência e imperfeição e apercebendo-se de que fixar o ser é um propósito ignóbil. Bataille assim o diz em *C*, quando afirma que a humanidade do ser humano é um enigma suspenso, cuja natureza insolúvel é fonte de glória, riso, deleite e lágrimas¹³². Por outro lado, é na partilha desses estados que o ser humano se une profundamente com os demais, num fluxo que toca a imanência da ordem íntima: “Se um conjunto de pessoas rir (...), passará entre elas uma corrente de intensa comunicação (...). [P]ois os que riem transformam-se num conjunto como as ondas do mar, deixa de existir separação entre eles enquanto durar o riso”¹³³. É isso que está em causa na noção de “comunicação” tal como Bataille a concebe. Para haver verdadeira comunicação, ela tem de existir a este nível, semelhante a “comunhão” mística. Porém, em vez de se unirem a um ser insondável e transcendente, os seres humanos unem-se a outros iguais a eles no plano da imanência.

Existe, então, uma impossibilidade inerente ao ser humano, pois ele é insuficiente, inapreensível, incompreensível e fragmentado. “O impossível existe no fundo do ser (...)”, escreve Bataille em *Le petit (O Pequeno)*, publicado em 1943, antedatado de 1934)¹³⁴. E em *C* escreve que: “Eu não quero reduzir ou assimilar tudo que existe a uma servidão paralisada, mas à *impossibilidade* selvagem que eu sou, uma impossibilidade que não pode evitar os limites, mas também não consegue manter-se dentro deles”¹³⁵. Precisamente, a experiência sagrada acolhe a impossibilidade, pois estar perante o impossível significa, para Bataille, experienciar o divino¹³⁶. A morte é trágica e não obstante risível¹³⁷. O sentimento religioso é inerentemente contraditório: o sagrado temeriza e alicia, é sério e jocoso, inútil, mas significativo, designa, ao mesmo tempo, a proibição e a sua transgressão¹³⁸. A experiência interior abre espaço para a contradição e

¹³² Bataille, *Guilty*, p. 107.

¹³³ Bataille, *A Experiência Interior*, p. 138.

¹³⁴ Georges Bataille, *O Pequeno*, trad. Ricardo Ribeiro (Sr Teste, 2021), p. 13.

¹³⁵ Bataille, *Guilty*, p. 25. Itálicos no original. Tradução livre da autora: “I don’t want to reduce or assimilate everything that exists to a paralysed slavery but to the wild *impossibility* that I am, an impossibility that can’t avoid limits but can’t stay inside them either.”

¹³⁶ “Estar perante o impossível – exorbitante, indubitável, quando já nada é possível é, a meu ver, experienciar o divino (...)”. Georges Bataille, *A Experiência Interior*, p. 51.

¹³⁷ Bataille, *As Lágrimas de Eros*, p. 19.

¹³⁸ “A ser verdade que «diabólico» quer essencialmente dizer a coincidência da morte com o erotismo, poder-nos-ia acontecer não reparar, se o diabo não passar ao cabo e ao resto da nossa loucura, se chorarmos, se grandes soluços nos despedaçarem – ou ainda se o riso irreprimível nos atacar – poder-nos-ia acontecer

o paradoxo – ela é necessariamente oximórica¹³⁹. E, por essa via, ela prova que é possível ser místico e ao mesmo tempo ateu, ver a vida revelada sem ser por intervenção divina. O misticismo de Bataille vira Deus ao contrário, não o extingue (assim o veremos mais adiante), mas desvirtua-o e perverte-o. O Deus de Bataille é um Deus do mal, mas o mal não é mais do que uma “verdade terna”¹⁴⁰. Bataille concebe um mal que não é o mal, tal como o bem não é o bem, pois, “[q]uebradas as categorias: posso desejar o mal e justamente afirmá-lo num puro dom de amor de mim para os outros”¹⁴¹. O autor celebra a boda entre o bem e o mal na sua experiência interior que vai ao fundo do ser, onde habita o impossível. É por isso que não existe contradição quando Bataille afirma simultaneamente que quer abandonar Deus e que é possível alcançar o fundo do ser e “fazer sair o «impossível»” tentando a Deus¹⁴². Abandonar Deus não significa esquecer Deus, mas colocá-lo num lugar de embaraço, provocá-lo, instigá-lo. O movimento de sair de Deus pressupõe entrar em Deus e aventurar-se ao seu núcleo, onde Deus deixa de ser Deus e passa a ser aquilo que foi originalmente: impossibilidade sagrada. “Quem decifrará a Deus? Quem saberá o que é nada saber? Quem se perderá? Quem, interrogando-o, achar-se-á morto? Falo disto para traduzir um estado de terror. No lugar de Deus... não há senão o impossível. E não Deus.”¹⁴³

não reparar que a preocupação, a obsessão da morte (da morte num certo sentido trágica e, não obstante, risível) surgem associadas ao erotismo nascente.” Bataille, p. 19.

¹³⁹ No seguimento desta ideia, parece-nos justificado invocar o conceito romântico de “ironia”, tal como desenvolvido pelos românticos da primeira geração alemã, em particular por Friedrich Schlegel. Por “ironia” entende-se, geralmente, um conceito universal ao qual estão subordinadas uma série de ideias particulares que levam a reconhecer uma frase como sendo irônica. Consequentemente, a lógica da ironia permanece sempre dentro dos limites da não-contradição, pois, se assim não fosse, não seria possível reconhecê-la enquanto tal. Porém, a ironia romântica subverte o princípio da não-contradição, permitindo afirmar ao mesmo tempo uma coisa e o seu contrário. Na ironia romântica, a ironia procura não tanto resolver ou superar, mas expor a fragilidade da linguagem e da vida humana. Por outro lado, já não nos encontramos apenas num domínio linguístico, dado que a ironia não é apenas efeito da linguagem ou figura retórica, mas uma forma de agir que visa vários planos da vida, na medida em que expõe a contradição infinita e o conflito irresolúvel entre o sujeito e o mundo. Não se trata de alcançar o conhecimento absoluto da vida, mas sentir o conflito entre as suas partes constituintes. A ironia é sempre o lugar do paradoxo. Ver: (Friedrich Schlegel, *Athenäums-Fragmente und andere Schriften*, 4º (Berlin: Edition Holzinger. Taschenbuch, 2016).

¹⁴⁰ Bataille, *O Pequeno*, p. 13.

¹⁴¹ Bataille, p. 15.

¹⁴² Bataille, p. 28.

¹⁴³ Bataille, p. 19.

2.3. A arte como jogo sagrado

Começamos por identificar aquilo que está em causa na cisão entre a animalidade e a humanidade, o abandono da ordem íntima e subsequente criação da ordem das coisas. Continuamos com uma análise daquilo que constitui uma “experiência interior” segundo Georges Bataille. Presentemente, iremos analisar o modo como a origem da arte começou por ser a génese de uma prática religiosa e de que modo a arte parece ser uma via da experiência interior, razão pela qual pode afigurar-se um meio privilegiado de acesso ao sagrado na Modernidade. Para delinear a relação entre a vida religiosa e o fazer artístico temos, em primeiro lugar, de atender à narrativa que Bataille tece acerca do nascimento da arte na Pré-História. Já vimos como o autor concebe o nascimento da humanidade a partir da rutura com animalidade e os problemas que essa cesura impôs à humanidade nascente. No *NA*, Bataille começa por resumir a mesma série de acontecimentos numa narrativa linear e historicista, mas acrescenta-lhes uma dobra. O homem abandonou de vez a animalidade quando criou a ferramenta e a ordem das coisas, mas o conto do advento humano não termina aí. Pois, as proibições e o medo que as impulsionou parecem já ter existido no âmago do homem de Neandertal, que zelava pelo mundo do trabalho recém-forjado, criando rituais que continham a violência que nele se imiscuía. O homem de Neandertal já compreendia que morria e enterrava os seus mortos¹⁴⁴. Porém, este ser antropeide não correspondia ainda ao ser humano consumado. Se a invenção da ferramenta e do mundo do trabalho é condição *sine qua non* para que a existência humana se torne uma possibilidade, o nascimento da arte é o passo que completa essa existência. Face a isso, a gruta de Lascaux, com pinturas até 20.000 anos de idade, é o “símbolo das idades que conheceram a passagem da besta humana até ao ser liberto que nós somos”¹⁴⁵.

O “ser liberto que nós somos” começou por ser um ser servil, servo do mundo ordenado e calmo do trabalho e do projeto que ele próprio criou. Porém, como vimos, a plena serventia à ordem das coisas não se afigura viável, uma vez que existe, no fundo do ser humano, uma compulsão que o angustia. Na “Idade da Rena” (um intervalo temporal de aproximadamente 30.000 anos, que abrange o paleolítico superior, entre o período aurignaciano e magdaleniano), o ser humano consumado separou-se da besta humana que o precedia com um gesto que se opunha ao horizonte do trabalho que havia sido

¹⁴⁴ Georges Bataille, *O Nascimento da Arte*, pp. 24-25; 37-38. Bataille, «The Cradle of Humanity», p. 149.

¹⁴⁵ Bataille, *O Nascimento da Arte*, p. 30.

conquistado. Primeiro, a “besta humana” criou a ferramenta, depois, o homem utilizou-a para fazer arte, com isso transgredindo o valor instrumental da ferramenta, utilizando-a numa atividade recreativa e conseqüentemente inútil¹⁴⁶.

Quando Bataille inicia a sua descrição dos primeiros passos do homem consumado no *NA*, refere-se a ele como *homo ludens*, expressão que o autor prefere à denominação mais comum, *homo sapiens* (homem sábio ou homem que sabe). Pois, para Bataille, aquilo que distingue o ser humano consumado do seu antecessor *homo faber* (o inventor de ferramentas) não é a sabedoria ou o conhecimento, mas a arte¹⁴⁷. Então, porque é que o autor escolhe usar a expressão *homo ludens* (homem lúdico), em vez de uma outra denominação aparentemente mais adequada, como *homo aestheticus* (homem estético), ou *homo artisticus* (homem artístico)¹⁴⁸? A resposta está no pressuposto basilar, segundo o qual arte é um recreio. Quer isso dizer que a arte, contrariamente ao trabalho, não é um meio para alcançar um fim, mas um fim em si mesmo. *Homo ludens*, “não será este o único nome que [designa] um sentimento que não depende de outro fim que não seja ele próprio?”¹⁴⁹, pergunta Bataille. Pergunta que já Johan Huizinga (1872 – 1945) havia feito quando escreveu, em 1938, *Homo Ludens: um estudo sobre o elemento lúdico da cultura*¹⁵⁰. É a Huizinga que Bataille deve esta expressão, tal como vários dos enunciados que compõem o seu argumento. Huizinga descreve o jogo como uma atividade extramundana, circunscrita a um espaço e um tempo específicos, não-produtiva, envolvente, supérflua e desinteressada; em suma, “inútil mas significativa” – “*zwecklos aber doch sinnvoll*”, como escreveu Romano Guardini acerca da liturgia, frase retomada por Huizinga para aproximar o jogo do ritual eclesiástico.

Ao longo da sua obra, Huizinga esforça-se por aproximar, tanto quanto possível, o jogo do domínio sagrado. Na origem de todas as festas e rituais sagrados, do *mysterium* que impulsiona e é o objetivo dos cultos sagrados, tal como na gênese agônica da filosofia, estaria nada mais do que o princípio fundamental do elemento jogo ou do “espírito de

¹⁴⁶ Bataille, p. 38.

¹⁴⁷ Bataille, p. 52.

¹⁴⁸ Repare-se que estas expressões têm sido recentemente utilizadas em livros dedicados à evolução biológico-cognitiva e social do ser humano através do paradigma artístico. Ver: Ana Cristina Veléz Caicedo, *Homo artisticus: Una perspectiva biológico-evolutiva*, Colección Divulgación científica (Medellín, Colombia: Editorial Universidade de Antioquia, 2008). E Ellen Dissanayake, *Homo Aestheticus: Where Art Comes from and Why* (Seattle: Univ. of Washington Press, 2010).

¹⁴⁹ Bataille, *O Nascimento da Arte*, p. 53.

¹⁵⁰ Johan Huizinga, *Homo Ludens: um estudo sobre o elemento lúdico da cultura*, trad. Victor Antunes (Lisboa: Edições 70, 2003).

jogo”. Por exemplo, segundo o historiador, “[e]m termos formais, não há qualquer diferença entre a marcação de um espaço para fins sagrados ou para um jogo”¹⁵¹. Mas não se trata meramente de uma questão formal. O facto de ser uma atividade extramundana, significa que o jogo tem lugar num patamar distinto do natural correr das coisas. É uma interrupção do fluxo e afirma-se como uma coisa outra, um deslocamento: é isso que acontece nas brincadeiras de crianças, quando elas imaginam que são heróis, princesas ou dragões, mas o mesmo deslocamento tem lugar no domínio sagrado dos rituais, dos mitos, das representações sagradas e, assim diz Huizinga, no domínio do belo¹⁵². Assim, o jogo partilha com o sagrado e com o belo o facto de abrirem um espaço distinto da vida mundana, que suspende o curso normal das coisas¹⁵³. Nesse contexto, a demarcação do espaço do jogo ou do espaço sagrado é muito mais do que uma mera formalidade, mas uma *consagração* que torna manifesta a singularidade da atividade que tem lugar no interior do espaço demarcado.

A partir de Huizinga, Bataille conclui que a arte é recreio, uma atividade que emprega tempo, energia e recursos sem intento e a troco de nada. O recreio não depende de outro fim que não ele mesmo, não tem necessidade, nem desejo que lhe seja exterior. A arte começou por ser um recreio, mas esse recreio era uma negação do mundo do trabalho, um gesto de transgressão que o infringia, apesar de germinar dele¹⁵⁴. Deste modo, a arte opõe-se ao trabalho, em primeiro lugar porque a arte não é uma atividade

¹⁵¹ Huizinga, *Homo Ludens: um estudo sobre o elemento lúdico da cultura*, p. 36.

¹⁵² Huizinga, p. 35.

¹⁵³ Huizinga, p. 37.

¹⁵⁴ Bataille, *O Nascimento da Arte*, p. 38. Curiosamente, Huizinga mostra-se relutante em identificar o “elemento jogo” nas artes plásticas e visuais, divergindo claramente da leitura que Bataille faz das pinturas de Lascaux, que são puro recreio. Huizinga hesita em atribuir às artes visuais o estatuto de jogo, porque sente dificuldade em dissociá-las do plano utilitário e pragmático que participou da sua produção, desde já devido à necessidade que a arte tem de se servir de ferramentas e materiais. (Huizinga, *Homo Ludens: um estudo sobre o elemento lúdico da cultura*, p. 188.) Parece-nos que esta divergência está, primeiramente, relacionada com o facto de Huizinga, enquanto historiador, dar curso a uma investigação de carácter (proto-)estruturalista, adotando uma visão de conjunto que apenas é possível com a devida distância metodológica. A teia argumentativa de Huizinga tem os seus alicerces na linguística, com ajuda da qual o autor argumenta a favor de um elemento jogo comum a todas as civilizações e formas de cultura. Huizinga quer arrumar e estruturar, identificar a cola que une todas as expressões culturais, por mais díspares e distantes que elas possam ser entre si, e fá-lo conservando os preceitos de uma investigação cientificamente rigorosa (o que não o impede de cometer erros crassos, fazer generalizações questionáveis e tirar conclusões precipitadas, como indica George Steiner na introdução à mais recente tradução portuguesa do livro. George Steiner, «Introdução», em *Homo Ludens: um estudo sobre o elemento lúdico da cultura*, por Johan Huizinga, trad. Victor Antunes (Lisboa: Edições 70, 2003), pp. 12-13.) Já Bataille tem preocupações existenciais mais prementes e não está preocupado em criar um sistema metodológico que faça sentido holisticamente para todas as formas de cultura. Huizinga criou uma definição daquilo que seria o “elemento jogo” e tem de fazer esse elemento encaixar em todas as formas de cultura, para que elas possam ser consideradas lúdicas. No entender de Huizinga, tal não acontece na totalidade com as artes plásticas e visuais, razão pela qual elas são parcialmente postas de lado na sua investigação.

utilitária, o que significa que, quando um artista faz uma obra de arte, não está a criar, com o seu trabalho, uma *coisa* igual às outras, que contribui para pôr em marcha o incessante mecanismo do projeto que sustenta a vida. Pelo contrário, por ser inútil, a arte serve de travão que interrompe o curso normal, utilitário e pragmático, da vida¹⁵⁵. Resumindo, a arte nasce do trabalho, contudo, ela consegue transformar o trabalho em recreio¹⁵⁶. Por essa razão, uma obra de arte tem várias camadas, ou planos. A própria expressão “obra de arte” retém essa ideia: a um determinado nível ela é arte, mas alguém teve de a obrar e teve de ter uma razão para o fazer¹⁵⁷. Nesse sentido, ela aproxima-se do gesto sacrificial: ao consagrar a vítima ao sacrifício, o sacrificador leva a cabo uma operação de deslocação, que subtrai a vítima à ordem das coisas e remete-a à ordem íntima. De igual maneira, ao subverter os utensílios do trabalho, utilizando-os para se recrear na arte, o artista está a deslocar o trabalho, transformando-o numa atividade sagrada.

Por ser recreio, a arte tem um papel idêntico ao da festa sagrada¹⁵⁸. A arte é, juntamente com a festa e o sacrifício, um meio de lidar como o excesso que transborda do mundo do trabalho e que necessita de ser gasto improdutivamente¹⁵⁹, mas é igualmente um meio de reunião com a ordem íntima e o excesso animal que transborda do homem

¹⁵⁵ Bataille, *O Nascimento da Arte*, p. 40.

¹⁵⁶ Bataille, *As Lágrimas de Eros*, p. 42. No *NA*, Bataille descreve o modo como a aurora de Lascaux nasce da obscuridade e da noite. E, no entanto, esta luz inaugural não é como a luz do dia da Grécia, que, segundo Bataille, é mais radiante, mas “menos apreensível” (Bataille, *O Nascimento da Arte*, p. 21.) Por sua vez, a luz de Lascaux mais se assemelha a um lusco-fusco: é luminosa, mas não expulsa de si as forças sombrias da noite. João José Alves Dias argumenta que a descrição do ato criacionista da luz no *Génesis* não opõe a luz (o bem) às trevas (o mal). Pelo contrário, para que a luz seja perceptível, é necessário que haja escuridão. Mas também a escuridão necessita de luz para evitar regressar ao caos e à desordem de onde surgiu. Assim, Dias argumenta que o primeiro dia é composto de luz-trevas-luz. (João José Alves Dias, *Fiat Lux!* (Lisboa: Artes & Letras, 2018), pp. 8-10.) A “luz de Lascaux” e a “luz do primeiro dia” assemelham-se, na medida em que são luzes que se alimentam da escuridão e das trevas. A “luz de Lascaux” pode ser lida como uma personificação da relação entre o trabalho e a sua transgressão por via da arte: a arte transgride o mundo do trabalho, porém, apenas existe graças a ele, uma vez que o fazer da arte só é possível graças ao uso de ferramentas, as quais são produtos do trabalho. Tal como a luz não opõe a escuridão, também o recreio não pode ser entendido como uma oposição antagónica ao trabalho. A “luz de Lascaux”, no limiar entre o dia e a noite, contém em si esta ideia de não-oposição. No seu comentário à “transgressão” Foucault utiliza uma metáfora lumínea semelhante para descrever a natureza da transgressão, que ultrapassa e completa a interdição. Foucault, «A Preface to Transgression», p. 35.

¹⁵⁷ É aproximadamente isso que Bataille sugere no segundo volume de *PM*, quando diz que, durante muito tempo, o artista se sentia excluído da verdadeira soberania, porque *fazia* a obra de arte. Ver: Bataille, *The Accursed Share: An Essay on General Economics*, p. 415.

¹⁵⁸ Bataille, *O Nascimento da Arte*, p. 57.

¹⁵⁹ Em *PM*, Bataille desenvolve a teoria de que existe um excesso de energia no mundo. Este, se não for gasto luxuosamente e excentricamente em atividades supérfluas e improdutivas (Bataille está a pensar no ritual do *Potlatch*, por exemplo), será reutilizado de maneira catastrófica, em prol da guerra, do aparato militar, do ideal imperialista, mas também em experiências biológicas e químicas nocivas, em aproveitamentos abusivos da natureza e do meio ambiente, etc.

em si mesmo. Esse movimento de transgressão tem lugar no instante soberano do *gesto* artístico, por exemplo, no momento em que o artista de Lascaux empunhava o seu utensílio e inscrevia na parede o seu gesto recreativo. Deste ponto de vista, a arte para Bataille, à semelhança do jogo para Huizinga, não se distingue de uma prática *ritual*. Nas pinturas de Lascaux, o importante não era a imagem em si, mas o momento da sua execução, da sua *factura*¹⁶⁰. O foco de Bataille está exclusivamente concentrado nesse momento ritualístico do procedimento artístico, razão pela qual o escritor recusa oferecer importância às leituras, vigentes à época, que dotavam as pinturas paleolíticas de uma intenção mágica. Para o autor, os historiadores e arqueólogos incorrem em erro ao atribuir demasiada importância às razões pragmáticas que levaram à criação das pinturas e gravuras de Lascaux, pois esses objetivos utilitários estão subordinados a “uma realidade inteira, religiosa e sensível (estética)”¹⁶¹. A arte, antes de estar ao serviço de um qualquer desígnio (e está-o sempre, invariavelmente) é um movimento performativo e ritualístico que Bataille entende ter nascido por acaso na esfera festiva do recreio¹⁶². Consequentemente, é na intenção de recreio que o gesto artístico é soberano, uma vez que a intenção material se perde e é propícia a cair no esquecimento. O que fica, aquilo que sobrevive ao tempo, é o recreio. A intenção pragmática pode ter existido, mas as pinturas não podem a ela ser reduzidas. Tal como a festa, que pode ter o pretexto da fecundação dos campos, é desse pretexto distinta no *instante* transgressivo do êxtase e da angústia, também as pinturas podem ter servido para auxiliar a atividade venatória, mas aquilo que faz delas arte não é esse pretexto, mas o facto de o ritual que as trouxe ao mundo germinar da intenção de recreio:

“Cada obra de arte tem isoladamente um sentido independente do desejo de prodígio que lhe é, com todas as outras comum. (...) De igual modo, todo o sacrifício tem um sentido preciso, como a abundância das colheitas, a expiação ou qualquer outro fim lógico; no entanto respondeu, ainda assim, à busca de um instante sagrado que ultrapassa o tempo profano onde os interditos asseguram a possibilidade da vida.”¹⁶³

Insurgindo-se contra a leitura utilitária das pinturas da gruta de Lascaux, Bataille recusa a possibilidade de um controlo imaginado sobre os animais figurados por

¹⁶⁰ Georges Bataille, «The Passage from Animal to Man». Em *The Cradle of Humanity: Prehistoric Art and Culture*, editado por Stuart Kendall, traduzido por Michelle Kendall e Stuart Kendall. Nova Iorque: Zone Books, 2009, p. 77.

¹⁶¹ Bataille, *O Nascimento da Arte*, p. 49.

¹⁶² Bataille, pp. 50, 51.

¹⁶³ Bataille, p. 57.

intermédio da representação¹⁶⁴. Para sustentar o seu argumento, Bataille nota como a maioria das pinturas rupestres do paleolítico superior não apresentam sequer formas reconhecíveis: os animais e as figuras humanas são a minoria, a maioria das inscrições dividem-se entre grelhas geométricas (Figura 1) e rabiscos gestuais, a que Bataille chama “macaronis”¹⁶⁵. No entanto, o autor argumenta que até as pinturas de animais, plenamente identificáveis enquanto tal, fogem à intenção pragmática e ao controlo da imagem por intermédio dessa intenção. Bataille questiona-se: “por que havemos de pôr em todos os lados uma explicação, quando se torna evidente que a arte de imitar o aspecto dos animais pela gravura ou pela pintura não pôde ser utilizada antes de *ser* e que, para *ser*, foi preciso que os primeiros a exercê-la fossem a isso conduzidos pelo acaso e pelo recreio?”¹⁶⁶ Assim, até mesmo quando pintavam figuras reconhecíveis do mundo natural, os artistas do paleolítico não eram movidos pelo cálculo utilitário. Antes, as suas pinturas resultavam de um encontro casuístico e recreativo, como se os pintores de Lascaux tivessem *descoberto* as pinturas na mesma medida em que as *inventaram*¹⁶⁷. A forma do animal, antes de ser a forma de um animal, teve de ser primeiro encontrada, descoberta e extraída dos sulcos da parede da caverna. O acaso presidiu sobre a descoberta da forma naturalista de um animal, um acaso a que os artistas chegaram por intermédio do recreio.

Levando esta ideia mais longe, Bataille entende que o importante não era a fidelidade das pinturas ao seu referente animal, mas o facto de o tornarem presente no ritual evocativo. Destarte, as pinturas de Lascaux figuram o animal, mas elas não são referenciais tanto quanto são visionárias¹⁶⁸. Segundo Bataille, a evocação do animal não correspondia à aparição de um objeto definível, pois aquilo que se dava a ver através do gesto evocativo do pincel que figurava era algo que excedia o mundo das coisas definíveis. Pelo contrário, o animal aparecido tinha um sentido ambíguo e indefinível, ou seja, um sentido religioso¹⁶⁹. Razão pela qual as pinturas de Lascaux são oximóricas; no NA Bataille cunha o oxímoro “ordenamento desordenado”¹⁷⁰ para designar os painéis e frisos de pinturas desordenadas (Figuras 2 e 3). Podemos expandir esta ideia, recordando

¹⁶⁴ Hal Foster, «The Sixty-Seventh A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts: Positive Barbarism: Brutal Aesthetics in the Postwar Period, Part 3: Georges Bataille and His Caves» (National Gallery of Art, Washington D.C., 22 de abril de 2018), 16:47'.

¹⁶⁵ Bataille, *O Nascimento da Arte*, p. 51.

¹⁶⁶ Bataille, pp. 50-51.

¹⁶⁷ Foster, «The Sixty-Seventh A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts: Positive Barbarism: Brutal Aesthetics in the Postwar Period, Part 3: Georges Bataille and His Caves», 17:22'.

¹⁶⁸ Foster, 23:11'.

¹⁶⁹ Bataille, «Prehistoric Religion», p. 135.

¹⁷⁰ Bataille, *O Nascimento da Arte*, p. 60.

que tanto o sacrifício, como a experiência interior, são gestos oximóricos que pressupõem a junção de opostos, o acolhimento da impossibilidade e a ultrapassagem da contradição no instante. O que significa, igualmente, que as pinturas paleolíticas não apelavam ao intelecto e à capacidade dos homens de Lascaux de as compreender e de lhes conferir um sentido (narrativo, utilitário, pragmático). Nem a semelhança das pinturas com os animais que elas figuram pressupõe, para Bataille, que elas foram levadas a cabo com vista à obtenção de conhecimento. Pelo contrário, “[a] contribuição do *sapiens* é paradoxal: é a arte e não o conhecimento”¹⁷¹. A consciência não consegue dar sentido à impossibilidade, pois é incapaz de a arrumar. Já a sensibilidade, por intermédio da arte, não arruma, mas acolhe a impossibilidade e exhibe-a. Figurar não equivale a dar sentido ou conhecer, mas fazer aparecer; tornar possível uma coisa que não o era: conceber. É *Eros* – a paixão – que preside sobre este gesto de conferência de forma.

Atentemos às seguintes palavras de Boyan Manchev (comentador frequente da obra de Georges Bataille)¹⁷²: “Eros é o nome da força que faz que os corpos se excedam, se tornem outros corpos, imaginem formas inimagináveis”¹⁷³. Nesta frase, Manchev refere duas noções seminais da teoria bataillana: *Eros* e o excesso. Então, segundo Manchev, *Eros* é responsável pela metamorfose (Ovídio já o tinha comprovado), que conduz à criação de novas formas. O texto continua: “Eros distingue, traça formas e figuras, separa e une, une separando; duplica, multiplica, compõe”¹⁷⁴. Temos aqui todos os ingredientes bataillanos para desenvolver uma leitura da figuração segundo o princípio erótico: *Eros*, excesso, distinção e indistinção, união e separação. Na verdade, o próprio Bataille concebe a criação de novas formas a partir da metamorfose, ou “alteração”, como o autor lhe chama, noção que apresenta numa crítica ao livro de Georges-Henri Luquet (1876–1965) sobre arte primitiva¹⁷⁵. Segundo Bataille, ao primeiro borrão de tinta jamais feito sobre uma parede ter-se-á seguido o gesto de um dedo que o infringiu, mexendo-lhe e alterando a sua configuração. A forma é modificada e vai sendo alterada sucessivamente, sofrendo metamorfoses consecutivas. A configuração inicial do borrão é destruída; o gesto de alteração pode conferir forma – pode conformar – ou então pode

¹⁷¹ Bataille, *O Nascimento da Arte*, p. 52.

¹⁷² Ver: Boyan Manchev, *L'altération du Monde. Pour une esthétique radicale* (Fécamp: Éditions Lignes, 2009).

¹⁷³ Boyan Manchev, «A outra origem da arte. A poiesis ontogónica e o novo encantamento do mundo», em *Persistência da Obra II. Arte e Religião.*, ed. Tomás Maia (Lisboa: Documenta, 2018), p. 52.

¹⁷⁴ Manchev, p. 52.

¹⁷⁵ Georges Bataille, «Primitive Art», em *The Cradle of Humanity: Prehistoric Art and Culture*, ed. Stuart Kendall, trad. Michelle Kendall e Stuart Kendall (New York: Zone Books, 2009), pp. 35-46.

deformar ao ponto de gerar uma figura sem referente visual atribuível, uma figura informe. Em ambos os casos, é o princípio da metamorfose que inaugura as novas formas: uma forma transforma-se noutra e assim sucessivamente. Bataille descreve o processo da seguinte maneira: “(...) os dedos dos homens, guiados por padrões complexos – linhas ondulantes, círculos e curvas que se intersectam, sobrepõem e entrelaçam, até que, de repente, como se surgisse de um labirinto, emerge a cabeça naturalista de um animal”¹⁷⁶.

Metaforicamente, o facto de a alteração fazer surgir fortuitamente “a cabeça naturalista de um animal”, sugere que o gesto artístico conduz à continuidade animal. No seguimento desta ideia, é interessante notar que o termo “alteração” é igualmente usado por Rudolf Otto (1869 – 1937)¹⁷⁷ (presumivelmente, terá sido a Otto que Bataille foi buscar esta expressão) para designar aquilo que é heterogéneo e “totalmente diferente”¹⁷⁸. Bataille retoma esta conceção do conceito de “alteração”, nele sublinhando o seu “duplo interesse em exprimir uma decomposição parcial análoga à dos cadáveres e, simultaneamente, a passagem a um estado perfeitamente heterogéneo”¹⁷⁹. Indiretamente, a alteração das formas comporta em si a operação de transladação religiosa que devolve o homem à intimidade primordial. Como indica Georges Didi-Huberman, o termo “alteração” compreende a passagem de um estado a outro, uma “ultrapassagem ou uma regressão, ou os dois misturados”¹⁸⁰. Entregando-se a uma atividade lúdica, os primeiros artistas mexiam nos pigmentos, criavam e destruíam formas, conformavam e deformavam, metamorfoseavam com as mãos a tinta espalhada sobre a parede. Brincavam com os contornos naturalmente sugeridos pela textura rochosa da caverna e, sem querer, traziam à luz as formas da sua arte. Mas esse gesto era um gesto análogo ao gesto sacrificial, que retornava a vítima à intimidade e encaminhava o sacrificador e a

¹⁷⁶ Cit. por Bataille, «Prehistoric Religion», p. 135. Tradução livre da autora: “But men’s fingers, guided by complex patterns – wavy lines, spirals, circles and meanders, intersecting one another, overlapping and intertwining, till suddenly, as out of a maze, there would emerge the lifelike head of an animal.” Aqui, Bataille está a citar o livro *Gods of Prehistoric Man* de Johannes Maringer (1902 – 1981).

¹⁷⁷ Teólogo e historiador da religião.

¹⁷⁸ Bois e Krauss, *Formless: A User’s Guide*, p. 50. Num artigo sobre religião pré-histórica, Bataille refere o livro *Das Heilige*, obra mais conhecida de Rudolf Otto a propósito da experiência do homem do sagrado. Otto compara experiência do sagrado ao “horror da noite”, mas Bataille argumenta que é necessário entender essa comparação em termos negativos, na medida em que não é possível descrever o sagrado, que é por natureza indescritível. Não podemos saber *o que é* o sagrado, nem entendê-lo em termos positivos (científicos, positivistas), apenas podemos vivê-lo e, frente a ele, reconhecê-lo. Bataille, «Prehistoric Religion», p. 123.

¹⁷⁹ Cit. por Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, 3^o (Paris: Éditions Macula, 2019), p. 292. Tradução livre da autora: “(...) le double intérêt d’exprimer une décomposition partielle analogue à celle des cadavres et en même temps le passage à un état parfaitement hétérogène (...)”

¹⁸⁰ Didi-Huberman, p. 294.

audiência ao extremo possível da sua existência descontínua. Em *Les larmes d'Éros* (*As Lágrimas de Eros*, 1961) Bataille afirma que a paixão está na origem das pinturas de Lascaux¹⁸¹, mas esta declaração ganha novos contornos se tivermos em consideração que, em *E*, Bataille declara que a paixão é a impossível busca da continuidade em vida. Razão pela qual a paixão invoca, obrigatoriamente, a morte ou o desejo de morte¹⁸². Desta maneira, verificamos que, se a paixão está na origem das pinturas de Lascaux, quer isso dizer que a sua força propulsora é, precisamente, a tentativa de aceder à intimidade em vida. Recordemo-nos do que está em causa no sacrifício: ver-se a si mesmo morrer sem deixar de ser. Assim sendo, a arte, se impulsionada pela paixão, leva a cabo um gesto sacrificial na medida em que dramatiza, por via da figuração, a fissura através da qual o homem se verte na continuidade. Este posicionamento sugere que o gesto artístico é inerentemente violento¹⁸³. O sacrificador é um com a arma sacrificial, tal como o pintor com o pincel. O gesto do golpe fatal equivale ao gesto do primeiro traço, o sacrificador e a sua audiência vêm-se a si próprios morrer, o pintor e a sua audiência plasmam-se na figuração.

As pinturas eram levadas a cabo em cavernas: espaços dotados dos atributos necessários à sua identificação como um espaço sagrado, não só por se distinguirem dos espaços onde tinham lugar as restantes atividades, mas por serem locais de muito difícil acesso, acarretarem necessariamente um sentimento de perigo e por estarem submersas na mais opaca escuridão, que atraía “por causa do natural horror do homem à escuridão profunda. [Pois] o terror é «sagrado» e a escuridão religiosa”¹⁸⁴. Ou seja, tudo em torno

¹⁸¹ Bataille, *As Lágrimas de Eros*, p. 44.

¹⁸² Bataille, *O Erotismo*, p. 19.

¹⁸³ Segundo Peter Poiana, para Bataille, a relação entre arte e verdade é consumada na violência. Peter Poiana, «Violence and Representation in the Works of Georges Bataille and Michel Leiris», *MLN* 128, n. 4 (2013), pp. 900–916.

¹⁸⁴ Bataille, *O Nascimento da Arte*, p. 62. Bataille tende a concordar com a interpretação principiada por Henri Breuil, segundo a qual as pinturas eram levadas a cabo em locais sagrados, onde tinham lugar celebrações e rituais religiosos. Tratava-se da interpretação hegemónica quando Bataille escreveu o *NA*, mas foi desde então desmantelada ou, no mínimo, posta em causa, pelas gerações seguintes de historiadores da Pré-História. (Margaret W. Conkey, «A Century of Palaeolithic Cave Art», *Archeology* 34, n. 4 (Agosto de 1981), p. 22.) Todavia, Bataille faz questão de lembrar que não é possível saber ao certo se assim seria, embora admita que aqueles locais certamente não serviriam de habitação. Ademais, o autor lembra a natureza especial, “emocionante que enfeitiça e aperta o coração” das cavernas, razão pela qual sempre se afiguraram locais favoráveis a abrigar cerimónias sagradas. (Bataille, *O Nascimento da Arte*, p. 62.) Chamamos a atenção para a importância dos estudos do Abbé Henri Breuil, alicerces do interesse de Bataille pela Pré-História e importante contributo teórico para a elaboração do seu livro *NA*. Henri Breuil foi o primeiro especialista na Pré-História a ser chamado a Lascaux depois da sua descoberta. A publicação, em 1952, do seu livro *Quatre Cents Siècles d'Art Parietal* (*Quatrocentos Séculos de Arte Parietal*) foi fundamental para sustentar a viragem de Bataille para a Pré-História, apesar de Bataille nem sempre concordar com as conclusões de Breuil. Inclusive, em 1953 Bataille escreveu uma revisão crítica sobre a obra magna de Breuil.

do momento da criação artística em Lascaux estava tingido da estranheza própria ao *mysterium* religioso, um sentimento de perigo por um lado, terror por outro, mas também de atração visceral. O ludismo da criação artística está assim associado a uma “alegria angustiada” que preside nos momentos de interrupção festiva. Esta sensação vertiginosa entre a alegria, o riso e a angústia, anuncia o “totalmente diferente”, a heterogeneidade que temeriza por um lado e alicia por outro. Sensações que apelam ao fundo basilar do corpo, mas esquivam-se à racionalização que arruma e faz da vida uma sucessão de projetos inteligíveis.

No *NA*, Bataille insiste na qualidade afetiva das pinturas da gruta de Lascaux, que comovem profundamente quem as vê. Elas seduzem, “nascem da emoção e a ela se dirigem”¹⁸⁵. Num ensaio sobre arte e religião, Jean-Luc Nancy afirma que Nietzsche intuiu que na arte “residia algo que excedia o saber” e percebeu a força que esse excesso detinha¹⁸⁶. É precisamente isso que Bataille diz acerca da arte que encontrou em Lascaux: ela excede o saber, ultrapassa os limites da consciência. As pinturas de Lascaux não se dirigem ao entendimento racional, mas sim à emoção, à sensibilidade, à paixão e ao êxtase¹⁸⁷. Nancy refere como, para Nietzsche, a religião é uma “reação a um «sentimento de inibição» e de «desprazer»”, que pode ter o infortúnio de conduzir à negação da vida por via da ascese ou pode, pelo contrário, invocar “«uma riqueza de sentimentos» e «momentos de elevação e de exaltação»” que a arte soube, paralelamente, não só conservar, como apurar¹⁸⁸. Em certa medida, é também isso que crê Bataille, ao intuir que existe um chão comum à arte e à religião e ao intuir que esse chão não é lógico e racional, mas sensível e extático.

Quando Bataille imagina o júbilo do homem de Lascaux que faz aparecer, sob a chama ondulante de uma tocha, animais galopantes e dançantes, imagina-o a penetrar nesse lugar especial que é a caverna, estimulado por um sentimento de “aventura ilimitada”. Bataille envolve esta experiência da sensação de embriaguez ligada ao consumo excessivo de substâncias intoxicantes. A embriaguez, valor dionisíaco por excelência, surge diversas vezes associada à experiência artística das pinturas de Lascaux¹⁸⁹. Podemos interpretá-la de diversas maneiras, uma delas prende-se com o facto

¹⁸⁵ Bataille, p. 17.

¹⁸⁶ Jean-Luc Nancy, «A Cesura e o Excesso», em *Resistência da Obra II: Arte e Religião*, ed. Tomás Maia (Lisboa: Documenta, 2018), p. 212.

¹⁸⁷ Bataille, *O Nascimento da Arte*, p. 52.

¹⁸⁸ Jean-Luc Nancy, «A Cesura e o Excesso», pp. 211-212.

¹⁸⁹ Bataille, *O Nascimento da Arte*, pp. 30, 121, 134.

de a embriaguez ser um sentimento que a inteligência não apreende, pelo contrário, a embriaguez retarda o raciocínio e deturpa o pensamento racional. Assim, quando o homem de Lascaux desce à caverna para pintar, encontra-se num estado de espírito diferente do normal, mais permeado à sensação visceral e emocional do que ao interesse racional. Para além disso, a sensação de embriaguez apodera-se do corpo todo de forma prazerosa. Destarte, a criação artística não se faz com sofrimento e a custo, mas com prazer e alegria (isto é, uma alegria angustiada). É Dioniso o padroeiro desta alegria primordial, desta *Urlust*¹⁹⁰.

Em conformidade com isso, Bataille concede o primeiro riso aos primeiros pintores: “O riso do neandertaliano é duvidoso, mas o homem de Lascaux com toda a certeza ria-se”¹⁹¹. Os pintores de Lascaux foram os primeiros que, “ao enfrentar a posição que nos assusta souberam realmente rir-se”¹⁹². Este riso é importante, uma vez que é com o *homo ludens* – o homem que faz arte e se recreia – que o ser humano passou a saber rir da morte. O que nos leva a um aspeto interessante: no início da sua descrição das pinturas de Lascaux, Bataille mostrar-se impressionado com a força do engenho que elas denotam. Que feito extraordinário, estes primeiros homens terem “elaborado sozinhos, com o esforço de gerações, um mundo humano”¹⁹³! Pois, “[é] raro haver um mais aparente efeito do estado de graça, da facilidade do engenho que resolveu a maior das dificuldades: não existe mais perfeita, mais humana invenção do que a existente no testemunho daquelas rochas (...)”¹⁹⁴. Face à dificuldade, os primeiros humanos inauguraram a atividade lúdica e recreativa da arte, uma atividade “fácil”, tocada pela “graça do engenho”. Bataille olha para a profusão de pinturas que adornam as paredes da gruta de Lascaux e nelas reconhece a sua destreza, o seu génio, a sua jovialidade¹⁹⁵. Elas são leves, airosas e parecem ter

¹⁹⁰ Giorgio Colli, *Escritos sobre Nietzsche*, trad. Maria Filomena Molder (Lisboa: Relógio D’Água, 2000), p. 11.

¹⁹¹ Bataille, *O Nascimento da Arte*, p. 35.

¹⁹² Bataille, p. 33.

¹⁹³ Bataille, p. 36.

¹⁹⁴ Bataille, p. 33.

¹⁹⁵ Vem-nos à mente o filme *Amadeus*, em particular as cenas em que Salieri confessa a sua indescritível amargura face ao jovem prodígio – folião, lascivo e garnachão – que, com toda a leveza e facilidade, compõe música semelhante ao canto dos anjos. A leveza de Mozart faz com que tudo o que ele compõe pareça fácil e o próprio vive essa leveza ao ponto extremo do deboche. Salieri, que é pesado, saturnino e grave, debate-se com a composição, batalha para dela extrair uma peça de música à qual se possa chamar arte. Por isso, é incapaz de fazer a facilidade no difícil como o faz Mozart. Assim Salieri: “On the page it looked nothing. The beginning simple, almost comic. Just a pulse, bassoons and basset horns, like a rusty squeezebox. Then suddenly; high above it, an oboe, a single note, hanging there unwavering, till a clarinet took over and sweetened it into a phrase of such delight! This was no composition by a performing monkey! This was a music I’d never heard. Filled with such longing, such unfulfillable longing. It seemed to me that I was hearing the very voice of God.”

nascido como que “por acaso” e “sem querer”. Contrariamente à precariedade e ao sofrimento comumente associados aos primeiros tempos do homem, Bataille advoga que neles pensemos sob o signo da alegria, da sensualidade e da leveza¹⁹⁶. Advoga que para estas pinturas e o seu tempo olhemos com os mesmos olhos com que o Ocidente encarou a luminosidade da civilização grega¹⁹⁷. Com isto, Bataille está a virar do avesso a historiografia da arte humanista, sustentada sobre os milagres da Grécia e do Egipto¹⁹⁸. Atentemos às seguintes palavras de Jean-Luc Nancy:

“O difícil é o que não se deixa fazer, e é propriamente o que a poesia faz. Ela faz o difícil. Por ser ela a fazê-lo, parece fácil, e é por isso que, desde há muito, a poesia é vista como «coisa ligeira». Ora não se trata unicamente de uma aparência. A poesia faz a facilidade do difícil, do absolutamente difícil. Na facilidade, a dificuldade cede. Mas isso não significa que ela seja removida. Isso significa que ela é poesia, apresentada pelo que é, e que nós estamos comprometidos nela. De repente, facilmente, estamos no acesso, isto é, na absoluta dificuldade, «elevada» e «tocante».”¹⁹⁹

Interessa-nos salientar dois aspetos: em primeiro lugar, que a poesia se inscreve no difícil, razão pela qual ela se cobre com o véu da leveza e em segundo lugar, o facto de a dificuldade não chegar a ser demitida. Pelo contrário, a facilidade poética chama a atenção para o nosso compromisso para com a dificuldade. Num certo sentido, podemos entender que a dificuldade de que fala Nancy encontra um paralelo na heterogeneidade do sagrado, no desconhecido, na intimidade, que inspira terror e temor. Aproximar-se da imanência implica um salto no desconhecido e uma aproximação da morte, ou seja, exige que o homem se abandone à angústia. Contudo, se a poesia parece fácil, também a festa parece, e é, divertida, lúdica e alegre. O que não significa que a angústia se vá para sempre; ela é ultrapassada (momentaneamente), não porque desaparece, mas porque a proximidade a ela é extremada. Fazer a facilidade do difícil equivale a superar a angústia e o primeiro artista foi o primeiro a rir-se na face da morte²⁰⁰.

¹⁹⁶ Bataille, *O Nascimento da Arte*, p. 52.

¹⁹⁷ Bataille, p. 30.

¹⁹⁸ Foster, «The Sixty-Seventh A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts: Positive Barbarism: Brutal Aesthetics in the Postwar Period, Part 3: Georges Bataille and His Caves», 27:18'.

¹⁹⁹ Jean-Luc Nancy, *Resistência da Poesia*, trad. Bruno Duarte (Edições Vendaval, sem data), pp. 11-12.

²⁰⁰ Aqui, tomamos a liberdade de fazer equivaler “poesia” e “arte”. Trata-se de um aspeto importante e complexo do pensamento de Bataille, uma vez que nem sempre é evidente se o autor faz coincidir os dois termos, ou não. Posto que a poesia é uma via de disrupção da ordem das coisas, uma maneira de descrever “aquilo que desliza para o incognoscível” (Bataille, *Teoria da Religião*, p. 18.), uma via de saída do mundo pleno de sentido e uma deslocação para o seu limiar, o lugar onde o sentido sofre uma rutura e deixa entrever o não-sentido e o não-saber, estamos a assumir que a arte, entendida enquanto arte visual (pintura, desenho,

Finalmente, ao instituir-se, à sua nascença, como um ritual sagrado que excede e ultrapassa o trabalho em si mesmo, a arte afigura-se uma membrana entre a ordem das coisas e a ordem íntima. A passagem da animalidade para a humanidade é, por conseguinte, um ádito que pode ser atravessado e re-atravessado continuamente, num vai e vem entre um estado e o outro²⁰¹. Aquilo que constitui o cerne artístico de uma obra de arte é o seu recreio e é através dele que o ádito é atravessado. Cada obra de arte, se agenciar a intenção de recreio e recuperar a dimensão ritualística do fazer artístico, tem o potencial de se remeter à intimidade sagrada. A inovação de Lascaux não tem precedentes, ela é o princípio de todas as outras, uma vez que as suas pinturas, por não estarem sujeitas a uma tradição, são totalmente emancipadas. Assim, a liberdade, soberana sobre qualquer outro imperativo, é mestre em Lascaux e os seus pintores “inovavam: criavam por inteiro o mundo que figuravam”²⁰². Contudo, há algo daquilo que se revelou possível, pela primeira vez naquela gruta, que se repete a cada novo gesto artístico. Como se o nascimento da arte não fosse único, mas tivesse a capacidade de se perpetuar: um nascimento que renasce.

escultura) e a poesia, entendida enquanto género literário, são capazes do mesma excedência do mundo do trabalho, razão pela qual é possível falar de uma com a outra em mente. Noutra sentido, estamos igualmente a partir da conceção de Nancy de “poesia”, segundo a qual: “[a] poesia é assim a unidade indeterminada de um conjunto de qualidades que não estão reservadas ao tipo de composição chamado «poesia» (...)” (Nancy, *Resistência da Poesia*, p. 10.). O que significa que, segundo o filósofo, “poesia” não é uma categoria fixa, mas um conjunto de qualidades atribuível a várias coisas. Uma pintura pode ser poética. Dito isto, há que atentar ao difícil lugar que a poesia ocupa no pensamento de Bataille, uma vez que a poesia se serve da escrita, logo, da linguagem e da discursividade, coisas que têm de ser superadas para alcançar a soberania. Ou seja, a poesia só é soberana se a palavra se superar a si própria dentro da lógica e do mecanismo discursivo da palavra. Bataille repudia a palavra, porque a entende como um entrave entre o pensamento e a vida. Daí que se distancie da escola filosófica existencialista, pois, segundo Bataille, ao escrever, pensar e falar sobre a vida (tanto mais se esse diálogo tiver lugar no contexto académico), os existencialistas esquecem-se, precisamente, de viver. (Ver: Jon Steward, ed., *Kierkegaard's Influence on Philosophy. Tome II: Francophone Philosophy*, vol. II, Kierkegaard Research: Sources, Reception and Resources (London, New York: Routledge, 2016), p. 43.) Sartre apontava o dedo ao ódio que Bataille sentia pela palavra, acusando-o de apenas querer “existir aqui e agora, pleno e imediato” (Cit. por Yang e Heimonet, «Bataille and Sartre», p. 60. Tradução livre da autora. “Mr. Bataille would like to exist here and now, whole and immediate”). Mas falar em ódio parece-nos excessivo e desadequado. Num certo sentido, e correndo o risco de extrapolar ligeiramente, Bataille tem um problema com a escrita à semelhança de Platão relativamente à poesia e à arte dramática. Embora desejasse expulsar os artistas da *polis* ideal, a *República* é, essencialmente, uma história, uma narrativa escrita sob a forma de um diálogo ficcionado. De um modo semelhante, Bataille insurge-se contra a discursividade, mas utiliza de sobremaneira a palavra, escreve livros, ensaios, artigos, edita revistas, faz anotações, escreve poemas, obras de ficção literária, trabalha durante anos numa biblioteca, rodeado de livros repletos de linguagem e pensamento discursivo. No entanto, Derrida aponta para a diferença de fundo entre o posicionamento de Platão e o posicionamento de Bataille: para Platão, o problema é moral e prende-se com a irresponsabilidade daqueles que escrevem e que podem influenciar os demais, ao passo que, para Bataille, o problema está na servidão da linguagem que serve uma vida, ela própria, servil. Derrida, «From Restricted to General Economy: A Hegelianism without reserve», pp. 335-336.

²⁰¹ Foster, «The Sixty-Seventh A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts: Positive Barbarism: Brutal Aesthetics in the Postwar Period, Part 3: Georges Bataille and His Caves», 14:50’.

²⁰² Bataille, *O Nascimento da Arte*, pp. 133-134.

No ritual artístico, no instante do recreio, o artista dramatiza de modo a dissolver os seus limites individuais e plasmar-se nesse instante soberano da criação. Esse instante é um instante de embriaguez dionisíaca que corresponde, em Nietzsche, a uma “alienação mística de si próprio”²⁰³, ou seja, à dissolução do sujeito através da fusão com os outros e a natureza. No *NA*, Bataille começa por dizer que “[a]ntes de Lascaux nunca alcançámos o reflexo desta vida interior que tem na arte – e só na arte – a sua via de comunicação (...)”²⁰⁴ e que “[o] homem de Lascaux, criou *do nada este mundo de arte onde a comunicação dos espíritos começa*”²⁰⁵. No ponto anterior, referimos a comunicação em Bataille como uma noção mística de dissolução dos limites da individuação e união com o mundo e os demais seres que o habitam. Ao abandonar-se ao recreio, o artista sai de si mesmo, extravasa a redoma da sua consciência e comunica. Mas esta comunicação tem várias ramificações. Em primeiro lugar, se os primeiros artistas apenas estavam interessados no ritual performático do fazer artístico, quer isso dizer que não existia preocupação com a permanência das pinturas, pois elas não tinham um desígnio contemplativo. Por isso, os artistas não sentiam qualquer embaraço em pintar por cima de pinturas antigas, sobrepor, apagar e destruir imagens anteriores (Figuras 4 e 5)²⁰⁶. O resultado é uma cacofonia de pinturas sobrepostas, pintadas a várias mãos, em contextos e momentos distintos, nalguns casos infinitamente distanciados no tempo (algumas pinturas distam milhares de anos umas das outras). Nesse sentido, os frisos de Lascaux são a primeira obra de arte coletiva²⁰⁷. Então, a comunicação dos espíritos ocorre entre artista e obra – o artista dramatiza, sai de si próprio e plasma-se naquilo que cria em recreio –, entre um coletivo de artistas – “turbilhões duradouros” comunicam por via do fluxo instituído pelas várias instâncias de recreio, a que vários artistas se abandonaram em pontos diferentes do tempo – entre artista e os seus espetadores contemporâneos – como no sacrifício, artistas e espetadores plasmam-se na figuração sagrada –, mas também, entre o artista e os espetadores que distam dele milhares de anos. Ao entregar-se à intenção de recreio, o artista aciona uma corrente energética que se liga aos demais seres no mundo, através do espaço e do tempo. “Desta maneira, o «homem de Lascaux»

²⁰³ Nietzsche, *O Nascimento da Tragédia*, p. 29.

²⁰⁴ Bataille, *O Nascimento da Arte*, p. 17.

²⁰⁵ Bataille, p. 16. Itálicos no original.

²⁰⁶ Bataille, «The Passage from Animal to Man», p. 78.

²⁰⁷ Didi-Huberman, *La Ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, p. 310.

até chega a comunicar com a longínqua posteridade que os homens de hoje para eles significam”²⁰⁸.

Eis que Bataille se depara, no interior da gruta de Lascaux, frente às pinturas do início dos tempos. A prosa acesa com que descreve essa visão evidencia o sentimento que o tomou, o mesmo sentimento vertiginoso e de desequilíbrio que sentimos quando vemos uma obra de arte que nos devolve o olhar, um olhar milenar quando se trata das pinturas da gruta de Lascaux²⁰⁹. Sabemos que Bataille visitou a gruta de Lascaux em 1955, algum tempo antes da sua interdição ao público. Bataille viu as pinturas ao vivo, sentiu o cheiro da caverna, ouviu os sons que nela ecoavam, sentiu a textura rochosa das suas paredes. As fotografias que se conhecem do autor na gruta dão conta do estado de maravilhamento que o tomava quando, de olhos fixos sobre as pinturas, deixava-se afundar no mar de animais galopantes. A mais famosa destas fotografias mostra Bataille sentado numa rocha, de cabeça erguida, segurando nas mãos um bloco de notas (Figura 6). Existem outras fotografias do autor a percorrer as salas, detendo-se, ora para ver uma pintura de perto, ora para apontar para um pormenor (Figuras 7 e 8). A fotografia que consideramos ser a mais interessante mostra Bataille na companhia de Albert Skira e as respetivas mulheres, sentados no fundo da caverna a trabalhar na elaboração daquilo que viria a ser o livro *NA* (Figura 9). Assim, podemos confirmar que Bataille teve uma experiência das

²⁰⁸ Bataille, *O Nascimento da Arte*, p. 16.

²⁰⁹ Bataille sentiu-se arrebatado pelas pinturas da caverna de Lascaux e não se absteve de expor essa experiência no seu livro *NA*. Deste modo, o escritor agencia a sua experiência pessoal na escrita do seu livro e no seu campo de análise. É esta abertura à experiência pessoal que leva Steven Ungar a equiparar os escritos de Bataille sobre a arte da Pré-História com o projeto etnográfico falhado de Michel Leiris (1901 – 1990). Michel Leiris foi um escritor e etnógrafo autodidata, para além de amigo íntimo de Bataille. É de assinalar a participação de Leiris na revista *Documents*, para a qual contribuiu com inúmeros artigos. Entre 1931 e 1933, Leiris acompanhou o antropólogo Marcel Griaule (1898 – 1956) numa expedição através da África Central (de Dakar a Djibouti), na qualidade de secretário-arquivista. Dessa expedição resultou o livro *L'Afrique fantôme*, cuja introdução detalha a desilusão causada pela expedição e consequente rejeição, por parte do autor, da especificidade e objetividade exigidas pelo estudo etnográfico. Para Leiris, a metodologia estéril da etnografia obriga o etnógrafo a adotar uma posição de observador inumana, razão pela qual o seu livro se aproxima de um diário de viagem onde Leiris registou os seus pensamentos, sentimentos, angústias e sonhos. O autor inaugura aquilo que Ungar apelida de “etnografia crítica”, ou seja, uma prática etnográfica que se opõe às investigações ortodoxas, que adotam uma distância clínica face ao tema da investigação. (Steven Ungar, «Phantom Lascaux: Origin of the Work of Art», *Yale French Studies*, n. 78 (1990), p. 249.) Ungar equipara o projeto de Lascaux de Bataille ao projeto de Leiris em África, na medida em que ambos assumem, face aos seus respetivos objetos de estudo, o papel de observadores participantes. Quer isto dizer que ambos, de maneiras diferentes, acolhem a sua experiência no seio dos seus estudos, por outras palavras, que ambos vivem o seu objeto de estudo, envolvendo-se pessoalmente e vitalmente com ele. Para Ungar, se Leiris nega a objetividade da etnografia como reação à sua desilusão face a essa disciplina que tanto prometia e pouco cumpriu, Bataille por sua vez é movido pela intensidade do fascínio que as pinturas da gruta de Lascaux exerceram sobre ele. Para Ungar, o *NA* afigura-se, por conseguinte, um relato aberto entre o pensamento filosófico e o método da “etnografia crítica”. (Ungar, p. 249.)

pinturas, não apenas porque a elas se entregou de corpo e alma, mas porque as visitou pessoalmente, chegando mesmo a elaborar parte da sua obra sobre o nascimento da arte na companhia das pinturas que o testemunharam.

Tomado pela emoção, Bataille reconheceu o poder aurático destas criações milenares, sentiu-se abalado pela “visão do mais distante (...) que nos alucina e transfigura”²¹⁰. Mais, perante as pinturas de Lascaux, Bataille pressentiu que elas lhe diziam profundamente respeito, a ele pessoalmente e a todos os homens antes e depois dele. O “milagre de Lascaux” foi inaugurado no princípio de todos os tempos, mas ele contém em si um mistério que é o *nosso*. Por isso é que Bataille olha para as pinturas de Lascaux e nelas encontra uma parte de si, pois refletir sobre elas corresponde “a um esforço de auto-conhecimento”²¹¹. Bataille evoca a nossa participação no milagre de Lascaux, que revela o segredo das nossas origens²¹². Nós somos, simultaneamente, espetadores e agentes deste mistério primordial, desta história de origem que o escritor recupera quando sobre ela escreve no *NA*. Essa história de origem tem de ser, segundo Bataille, reativada no presente, tal como os artistas devem ser animados pelo recreio e a sua prática artística revertida à sua vocação original como prática ritualística²¹³. O que significa, no limite, que Bataille entende que a arte tem de reabilitar a sua natureza *religiosa* original.

Vimos, no ponto anterior, de que modo é que a experiência interior é concebida como forma de o sujeito extravasar os seus limites e ter uma experiência da vida na sua plenitude, num mundo progressivamente laicizado onde a instituição do sacrifício já não tem lugar. Agora, enumerámos um grande número de características que determinam a natureza da arte aquando do seu nascimento, as quais notamos ser idênticas às que definem a experiência interior: a arte é uma forma de comunicação mística, é extática, apela à sensibilidade e não ao intelecto, ri da morte, dramatiza e rasga o ser individual dos seus agentes, é um instante performático e ritualístico que se esquiva à temporalidade

²¹⁰ Bataille, *O Nascimento da Arte*, p. 16.

²¹¹ Nuno Crespo, «Dissipar a noite originária», *Público*, 13 de Janeiro de 2016. Certamente, algo de semelhante terá tido lugar quando Picasso, ao percorrer as salas do *Musée du Trocadéro*, se viu frente a frente não apenas com formas exóticas e conteúdos alternativos, mas com a sua própria prática artística: “Sozinho naquele museu pavoroso (...) *Les demoiselles d'Avignon* devem ter chegado esse dia, mas não, de todo, por causa das formas: antes – sim! – porque era a minha primeira tela de exorcismo”. Cit. por Maia, *Persistência da Obra II: Arte e Religião*, p. 16.

²¹² Foster, «The Sixty-Seventh A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts: Positive Barbarism: Brutal Aesthetics in the Postwar Period, Part 3: Georges Bataille and His Caves», 11:20'.

²¹³ Foster, 11:30'.

do projeto, é oximórica, o que significa que ela acolhe e revela a impossibilidade sagrada, finalmente, por ser inútil e dissolução do pensamento, é também não-saber. Por isso, podemos inferir que a arte, se perpetuar o gesto ritualístico e religioso que a definia originalmente, pode ser uma via da experiência interior, razão pela qual ela pode ser um meio de aceder ao sagrado na vida moderna.

O primeiro indício que temos dessa possibilidade é o facto de a comunicação permear toda a experiência artística. Assim, quando Bataille fala da sua prática enquanto escritor, afirma que não escreve para si, mas para os outros, e que escreve na pele de alguém que, na realidade, não é ele, Bataille. Em *EI*, ao falar da comunicação dos espíritos, é precisamente o exemplo da escrita que o autor utiliza para a ilustrar: “Assim não somos nada, nem tu nem eu, ao pé das palavras escaldantes que poderiam ir de mim para ti, impressas numa página (...)”²¹⁴. Em *Histoire de l’oeil*, Bataille escreve: “Escrevo para apagar o meu nome”²¹⁵. Porém: *Madame Bovary, c’est moi*²¹⁶. A dissolução do autor e artista está também na boca do começo da Modernidade. A dissolução do autor é uma possibilidade que, do ponto de vista místico de Bataille, sempre existiu e fez parte integrante da arte, mas ela é recuperada na Modernidade, pois é a Modernidade que vaticina o fim do autor (a morte do génio corre em paralelo com a morte de Deus) e a abertura da obra ao espetador ou leitor²¹⁷. Flaubert (1821 – 1880) é *Madame Bovary*, mas a potência de ser *Madame Bovary* está em todos aqueles que lerem a sua obra. A autobiografia de Proust (1871 – 1927) pode ser a autobiografia do leitor. No seu livro dedicado a Manet (1832 – 1883)²¹⁸, Bataille argumenta que Manet sofria uma angústia impessoal, que não era apenas a dele, mas a de todos, embora os outros não o soubessem. O que interessava a Manet era a possibilidade de entrar num novo mundo de formas que o livraria, a ele e aos outros, da limitação das formas das artes anteriores²¹⁹. A arte afigura-

²¹⁴ Bataille, *A Experiência Interior*, p. 136.

²¹⁵ Georges Bataille, *Histoire de l’oeil* (Paris: Gallimard, 1993).

²¹⁶ Frase supostamente proferida por Flaubert a propósito da sua personagem fictícia, Emma Bovary. Claro, trata-se de um relato apócrifo, na medida em que Flaubert nunca selou em tinta e papel o segredo que essa afirmação contém. Tê-la-á dito, mas, como é sabido, o património oral é o mais difícil de verificar. Verdade ou não, ela é feliz em exprimir em poucas palavras o problema da dissolução do sujeito criador.

²¹⁷ É, essencialmente, isso que Michel Foucault argumenta em *O que é um autor?* Michel Foucault, *O que é um autor?*, 10º, Passagens (Lisboa: Vega, 2018). Em *PM*, Bataille põe as coisas em termos ligeiramente distintos, dizendo que “[n]o princípio, a arte sagrada havia sido, para o artista, uma expressão não da sua própria subjetividade, mas da dos outros.” Tradução livre da autora: “Sacred art at first had been for the artist an expression of the subjectivity of others, not of his own.” Bataille, *The Accursed Share: An Essay on General Economics*, p. 415.

²¹⁸ Georges Bataille, «Manet», em *Manet*, trad. Austryn Wainhouse e James Emmons, *The Taste of Our Time* (SKIRA, 1955).

²¹⁹ Bataille, «Manet», pp. 32-33.

se, então, um veículo de necessidade impessoal²²⁰. De igual maneira, Duchamp (1887 – 1968) não é Duchamp, mas R. Mutt, Rrose Sélavy, o *voyeur* que espreita pela frincha no *Étant donné* e o corpo tombado na relva. A introdução do espectador na esfera artística e o pressuposto de que a conclusão da obra de arte está nas mãos do espectador significa uma dissolução consciente do sujeito criador. O génio dissipa-se.

Em Maio de 1943, em plena Segunda Guerra Mundial e apenas um ano antes de Lascaux ser descoberta, Bataille escreveu uma carta a Jean Lescure (1912 – 2005), na qual afirmava que a dificuldade pela qual o mundo estava a passar conduzia à incapacidade em levar a sério a evocação, como o haviam feito aqueles que acreditavam na sua verdade. Assim, no que dizia respeito ao seu tempo, que perdera a fé nessa verdade, tratava-se de alcançar o possível entrevisto na evocação, apesar do seu carácter ilusório se ter tornado evidente²²¹. Ou seja, tratava-se de despir a evocação do seu carácter transcendente e consolador – pois isso nada mais é do que uma promessa ilusória – e alcançar o extremo do possível da evocação, quer dizer, aquilo que ela tem de extático e avassalador. É por isso que, em *LE*, Bataille qualifica o desejo de poesia e de êxtase como um desejo “mais humano”²²². Um desejo mais humano é um desejo que não olha para lá dos limites “normais” da vida humana. Essencialmente portanto, trata-se de fazer o que Bataille descreve relativamente à experiência interior: crer na evocação como um místico ao qual foi retirada a fé em Deus. Ou seja, o misticismo moderno, por assim dizer, é um misticismo que não tem os olhos postos no *para lá*, mas no *para cá*. Perante a revelação da morte de Deus, Nietzsche questionava-se: “que jogos sagrados haveremos de inventar?”²²³. Fundamentalmente, é essa a questão colocada também por Bataille e que motiva a sua investigação sobre o sagrado. Como é que o sagrado pode existir num mundo secularizado?

Sloterdijk refere-se aos artistas como os “místicos autênticos do presente”²²⁴ e é também isso que está em causa quando Tomás Maia cunha o termo “mística material”²²⁵, um misticismo pós-morte de Deus que tem a sua consagração na arte²²⁶. Essencialmente,

²²⁰ Georges Bataille, «Surrealism and How it Differs from Existentialism», em *The Absence of Myth: Writings on Surrealism*, ed. & trad. por Michael Richardson (London, New York: Verso, 1994), p. 60.

²²¹ Georges Bataille, *Choix de Lettres: 1917 - 1962*, ed. Michel Surya (Paris: Gallimard, 1997), p. 184.

²²² Bataille, *As Lágrimas de Eros*, p. 14.

²²³ Cit. por Nancy, «A Cesura e o Excesso», p. 212. Nietzsche assim pergunta no §125 da *Gaia Ciência*.

²²⁴ Sloterdijk, *Depois de Deus*, p. 251.

²²⁵ Maia, «Mística material», pp. 223-266.

²²⁶ Maia, p. 230. O termo “misticismo material” ecoa nitidamente a noção de “materialismo básico” de Bataille. Porém, preferimos este termo enunciado por Tomás Maia, na medida em que ele assume o lado

é nosso entender que, quando Bataille se depara com as pinturas da gruta de Lascaux, nelas revê o estado embrionário desse misticismo material. Ou seja, nelas plasma as suas próprias preocupações, que são preocupações de ordem metafísica com o lugar do sagrado num mundo que nele já não acredita. Todavia Bataille não deixa de acreditar no sagrado, apenas recusa o que nele é transcendente. Assim, como vimos, o misticismo de Bataille – ou a sua experiência interior – tem como fim a união com a existência ela própria e a revelação da vida na sua plenitude. “O místico não é *como é* o mundo, mas *que é*”²²⁷, assim disse Wittgenstein (1889 – 1951), mas também Tomás Maia, para o qual “[a] descoberta de que *se* existe – a descoberta do *factum* da existência – é a gestação comum à arte e à religião”²²⁸.

No nosso entender, este ponto de vista implica que, face a uma realidade pós-iluminista, a arte pode afigurar-se a solução redentora e viável de manutenção do sagrado na Modernidade, porque ela tem a capacidade de figurar *aquilo que é*. Reduzindo-se ao *que é*, a arte comunica soberanamente. Tal como a comunicação exige a dissolução do sujeito individual, ao mostrar *que é* a arte nega o *que sou*²²⁹, de maneira que é tocado o “homem em geral”. Ao figurar *que é*, ao rejeitar a transcendência e ao rejeitar reportar-se a algo exterior a si mesma, a arte subtrai-se ao mecanismo de produtividade que anima o mundo do projeto. Ela mostra-se, somente. E, mostrando-se, cai no silêncio. Ora, em *M*, Bataille argumenta que o mundo moderno só consegue experienciar uma transfiguração interior silenciosa. Mas falar do sagrado na Modernidade é falar de um silêncio definitivo; a partir de agora, o que é sagrado é mudo²³⁰. Em 1942, já Bataille assim o acreditava quando, numa carta a André Masson (1896 – 1987), escreveu que divinizar significa “esvaziar de sentido”²³¹. É precisamente isso que Manet faz nas suas pinturas ao mostrar-se, segundo Bataille, indiferente ao seu tema e narrativa, ou seja, ao seu “texto escondido”. As pinturas de Manet têm os lábios cerrados, elas são a negação da

teológico que participa de todo e qualquer misticismo, ao passo que o “materialismo básico” de Bataille remete para a escatologia e o excremento. Uma vez que a nossa dissertação procura, essencialmente, primar pelo lado teológico da leitura de Bataille, parece-nos um termo mais adequado ao nosso intuito.

²²⁷ Cit. por Sloterdijk, *Depois de Deus*, p. 251.

²²⁸ Maia, «Mística material», p. 224. Relativamente ao chão comum entre arte e religião, Horst Bredekamp tem uma maneira algo distinta de ver as coisas. Para o historiador, a arte sempre foi religiosa e sempre foi, simultaneamente, alienada da religião. Arte como algo simultaneamente pertencente e exterior à religião: pensamento interessante, ligeiramente distinto daquele que defendemos na presente dissertação, mas que valeria uma discussão aprofundada. Ver: Christopher Wood, «Iconoclasts and Iconophiles: Horst Bredekamp in Conversation with Christopher Wood», *Art Bulletin* XCIV, n. 4 (dezembro de 2012).

²²⁹ Georges Bataille, «From the Stone Age to Jacques Prévert», em *The Absence of Myth: Writings on Surrealism*, ed. & trad. por Michael Richardson (London, New York: Verso, 1994), p. 143.

²³⁰ Bataille, «Manet», p. 58.

²³¹ Bataille, *Choix de Lettres: 1917 - 1962*, p. 180.

eloquência. A pintura, a partir de Manet, deixa de representar aquilo que a transcende, pois, a pintura também perdeu a fé. Dessa forma, a pintura afirma *que é*, mas essa afirmação é uma afirmação silenciosa.

Essencialmente, a mesma operação tem lugar na escrita automática surrealista, na qual a atividade é liberta de qualquer motivação exterior²³². Assim, a palavra afirma-se, mas é essencialmente muda: ela limita-se a existir, palavra liberta da necessidade de significar²³³. O ato surrealista é, por conseguinte, um ato livre, focado sobre o instante, um gesto de insurreição *sagrada* “contra o mundo inaceitável do utilitarismo racional”²³⁴. O que é supremo e majestático na Modernidade não pode ser encontrado nas formas da Modernidade, incapazes de edificar palácios e templos, mas reside na paixão do pintor que, dentro de si, imagina as profundezas do silêncio. Referindo André Malraux (1901 – 1976), Bataille afirma que a única catedral que pode ser erguida são as vastas coleções de pintura moderna nos museus. Mas essa catedral é uma catedral essencialmente secreta. A realidade suprema da Modernidade encontra-se no silêncio, e a pintura tem a capacidade de aceder a esse silêncio definitivo²³⁵. *M* e *NA* foram escritos ao mesmo tempo (a partir de 1953) e publicados no mesmo ano, 1955. Se o *NA* é um relato daquilo que a arte *foi* no momento em que nasceu, podemos depreender que *M* é um relato daquilo que a arte *pode ser* num mundo moderno onde o sagrado, o mito, o ritual, têm cada vez menor presença?

²³² Bataille, «Surrealism and How it Differs from Existencialism» p. 66.

²³³ Bataille, p. 66. É isso que Bataille sugere quando se debruça sobre o surrealismo, nele reconhecendo uma autoridade espiritual. Mas essa autoridade é muda. (Georges Bataille, «Surrealism», em *The Absence of Myth: Writings on Surrealism*, ed. & trad. por Michael Richardson (London, New York: Verso, 1994), pp. 54, 56).

²³⁴ Georges Bataille, «Surrealism in 1947», em *The Absence of Myth: Writings on Surrealism*, ed. & trad. por Michael Richardson (London, New York: Verso, 1994), pp. 69-70.

²³⁵ Bataille, «Manet», p. 55.

3. A arte depois de Deus

Continuaremos a nossa investigação com uma contextualização histórico-filosófica da abordagem de Bataille ao nascimento da arte na Pré-História. No capítulo anterior, tratámos autonomamente das suas reflexões, procurando demonstrar que, para o autor, o nascimento da arte é um acontecimento que está em estreita relação com o nascimento da religião e que fazer arte corresponde a um ritual e experiência extática desligada da sua função sacramental, razão pela qual se relaciona de perto com o conceito de “experiência interior”. O presente capítulo tem como objetivo demonstrar que a leitura que Bataille faz do nascimento da arte deve ser entendida à luz de três aspetos distintos, conquanto intimamente ligados: a crise vivida pelo Ocidente depois da “morte de Deus”, o papel das artes uma vez findada a esperança no edifício da razão iluminista e, finalmente, o interesse das vanguardas pela magia e o objeto primitivo como reação moderna ao vazio existencial e à crise da representação.

3.1. Georges Bataille perante a morte de Deus

“Perante Deus!... Mas, agora, esse Deus morreu!”²³⁶, assim falava Friedrich Nietzsche através de Zaratrusta. O vaticínio nietzschiano é sobejamente conhecido²³⁷, ainda que o prolema de fundo que lhe subjaz não tenha sido inaugurado e muito menos inventado pelo filósofo. De facto, Nietzsche explicitou, ou seja, inscreveu na linguagem, que Deus estava morto. Mas, no *Zaratrusta*, no preciso momento em que sobre essa morte escreve, exclama que: “(...) ó Zaratrusta, como me pareces bem inteirado dos sinais do tempo!”²³⁸ Ou seja, a crise de fé proclamada por Nietzsche é uma crise que a metafísica ocidental vinha a sofrer há pelo menos um século e que já fazia plenamente parte dos ares do tempo

²³⁶ Friedrich Nietzsche, *Assim Falava Zaratrusta*, trad. Paulo Osório de Castro, vol. 4, Obras Escolhidas de Friedrich Nietzsche (Lisboa: Relógio D'Água, 1998), p. 335.

²³⁷ A passagem mais famosa de Nietzsche a esse respeito é o §125 da *Gaia Ciência*, onde, na voz do homem louco, o filósofo pergunta onde está Deus, antes de anunciar que ele está morto e que fomos nós que o matámos: “Nunca ouviram falar do louco que acendia uma lanterna em pleno dia e desatava a correr pela praça pública, gritando sem cessar: «Procuro Deus! Procuro Deus!» Mas como havia ali muitos daqueles que não acreditam em Deus, o seu grito, provocou grande riso. (...) O louco saltou no meio deles e trespassou-os com o olhar. «Para onde foi Deus?», exclamou, «é o que lhes vou dizer. *Matámo-lo...* vocês e eu! Somos nós, nós todos, que somos os seus assassinos! Mas como fizemos isso? Como conseguimos esvaziar o mar? Quem nos deu uma esponja para apagar o horizonte inteiro?” (Friedrich Nietzsche, *A Gaia Ciência*, trad. Alfredo Margarido, 6º (Lisboa: Guimarães Editores, 2000, p. 140).

²³⁸ Nietzsche, *Assim Falava Zaratrusta*, p. 310.

quando o filósofo a nomeou. O problema adensa-se e, com ele, a nossa tarefa de o abordar, a partir do momento em que admitimos que a “morte de Deus” não é uma gaveta estanque, o que significa que dela não podemos falar como se se tratasse de um acontecimento limitado e linear, que conduz sem percalços ao secularismo que é a nossa realidade atual. Pelo contrário, os esforços historiográficos pós-estruturalistas dos anos 60 tornaram possível a construção de uma História que admite várias “mortes de Deus”, tal como vários “Iluminismos”²³⁹. Claro, a *querelle des anciens et des modernes*²⁴⁰, a teodiceia problematizada por Leibniz (1646 – 1716) e depois Voltaire (1694 – 1778), a síntese kantiana entre racionalismo e empirismo, assim como a publicação, em 1781 da Primeira Crítica de Kant (1724 – 1804) e o seu famoso artigo de jornal, *Was ist Aufklärung (O que é o Iluminismo)?*, são marcos do cortejo fúnebre de Deus que não podem deixar de ser mencionados quando se trata de dar a conhecer a história da secularização da cultura ocidental europeia. Todavia, facto é que, a par destes marcos, existiram tantos outros que os precederam, antecipando e preparando o terreno para aquilo que viria a acontecer.

Deste modo, a “morte de Deus” é uma morte lenta e sofrida, um processo arrastado e pausado, não-linear, que apresenta contornos distintos conforme o ponto de vista assumido. Por exemplo, é possível entender, como o faz Jonathan Israel em *Radical Enlightenment. Philosophy and the Making of Modernity 1650 – 1750*²⁴¹, que a “morte de Deus” foi prenunciada pela filosofia monista de Spinoza (1632 – 1677), segundo a qual Deus é pura imanência, matematicamente verificável nos dados da natureza. Jean-

²³⁹ Hamish Scott e John Robertson, «Europe’s Enlightenment», em *The Oxford Handbook of Early Modern European History, 1350-1750*, ed. Hamish Scott (Oxford University Press, 2015), p. 146.

²⁴⁰ A *querelle des anciens et des modernes* foi uma discussão de largo espetro que teve lugar nos meios eruditos da Europa de finais do séc. XVII e inícios do XVIII acerca da adoção de novos valores – artísticos, literários, mas não apenas – em detrimento dos valores clássicos. Parecendo tratar-se de uma discussão limitada ao círculo intelectual, facilmente compreendemos como ela acarreta consequências também a outros níveis, na medida em que a quebra com os valores culturais antigos abre caminho para toda uma discussão de fundo sobre a validação da continuação também de valores morais e religiosos. Tendo em conta que se tratou de um movimento transversal a grande parte da Europa ocidental e que abrangeu inúmeras áreas do saber, dificilmente podemos reduzi-la a um acontecimento fechado no seio do contexto erudito e artístico. Para uma análise dos contornos que definiram a *querelle*, os movimentos que a influenciaram a partir de fora e as tensões que dentro dela se faziam sentir, ver: *Ancients and Moderns Reconsidered* (Joseph M. Levine, «Ancients and Moderns Reconsidered», *Eighteenth-Century Studies* 15, n. 1 (1981)). Sobre as pequenas *querelles* que antecederam e preparam caminho para a *querelle*, ver: Helena Taylor, «The Quarrel of the Ancients and Moderns», *French Studies: A Quarterly Review, Oxford University Press* 74, n. 4 (Outubro de 2020).

²⁴¹ Jonathan Israel, *Radical Enlightenment: Philosophy and the Making of Modernity 1650-1750* (Oxford: Oxford University Press, 2001).

Marie Paul introduz o seu livro *Dieu est mort en Allemagne*²⁴² com um apanhado dos principais contornos da descristianização do pensamento alemão – o processo de racionalização que vai a par e passo com ela, a introdução de valores sociais inauditos e de uma ordem social conforme à razão, a criação de um estado de Direito que põe em pé de igualdade os homens, nascidos com o mesmo direito natural e a progressiva despreocupação do homem face ao grande olho onisciente de Deus²⁴³ – mas a sua restante obra estrutura-se como um compêndio enciclopédico de posicionamentos filosóficos distintos face ao mesmo problema. Por outro lado, nem todos aceitam e vivem segundo a máxima da “morte de Deus”: basta pensar que o mesmo séc. XIX que viveu a dissolução das ordens religiosas foi palco do revivalismo medieval, no seio do qual surgiram movimentos que para a arte tardo-medieval olharam e nela reconheceram uma pureza de espírito e um sentimento religioso que lhes parecia mais nobre do que a sua própria realidade²⁴⁴. Assim, as ideias religiosas não participam do mesmo processo de substituição e renovação a que estão submetidas as teorias científicas quando uma nova teoria, mais convincente, entra em cena²⁴⁵.

Segundo Michel Serres, a História é comparável a um lenço amarrotado: tem estrias, fraturas, cortes e sulcos²⁴⁶. Não é linear, nem concêntrica, e pode começar num qualquer ponto. Destarte, o sucesso de um contador de histórias, ou de um contador *da* História, depende do ponto que ele escolhe para começar a fiar o fio de Ariadne. Considerando o propósito da presente dissertação, haverá ponto mais adequado do que o entendimento que tem destas questões o próprio Bataille? Por conseguinte, começaremos por intercalar dados biográficos, críticas tecidas pelo autor ao cristianismo e dados

²⁴² Jean-Marie Paul, *Dieu est mort en Allemagne: Des Lumières à Nietzsche* (Paris: Éditions Payot & Rivages, 1994).

²⁴³ Paul, pp. 7-20.

²⁴⁴ Os pintores pré-rafaelitas, por exemplo. No contexto português, o exemplo de Amadeo de Souza Cardoso é particularmente interessante. Segundo Amadeo, a perspetiva centralizada era uma consequência da dessacralização do homem, embora fosse dotada de uma dimensão simbólica e espiritual na medida em que se afigurava uma tentativa de conciliar harmoniosamente o mundo divino e o mundo sensível. (Ver: José Carlos PEREIRA, «Notas Para a (In)diferença dos Mestres: Almada, Amadeo e o Mistério do Quadrado», *Revista Pontes de Vista*, 22 de maio de 2018, <https://pontesdevista.wordpress.com/2018/05/22/notas-para-a-indiferenca-dos-mestres-almada-amadeo-e-o-misterio-do-quadrado/>.) Porém, para o pintor, nem mesmo o resquício de espiritualidade retido na invenção da perspetiva era suficiente para redimir a mediocridade da arte renascentista quando comparada com a pintura gótica, germinada no seio alçado de almas extraordinárias e por isso dotada de emoções superiores. Razão pela qual o pintor não se acanhava de falar na “acefalia dos cérberos da renascença”. Cit. por Helena FREITAS, «Amadeo de Souza-Cardoso. 1887-1918.», em *Amadeo de Souza Cardoso Pintura [CATÁLOGO RAISONNÉ — vol. II]*, 1º, vol. II (Lisboa: Assírio&Alvim, 2008), p. 21.

²⁴⁵ Paul, *Dieu est mort en Allemagne: Des Lumières à Nietzsche*, p. 10.

²⁴⁶ Steven Connor, «Topologies: Michel Serres and the Shapes of Thought» (Literature and Science, Ascoli Piceno, Itália, 2002).

contextuais que formam o chão do pensamento do escritor, numa tentativa de alcançar um entendimento das linhas gerais que conduzem Bataille à recusa da religião tradicional e conseqüente acolhimento das expressões primitivas. Assim, ao invés de subsumir o pensamento de Bataille a uma narrativa geral e de contornos latos, faremos uma leitura de um, com o outro em mente, num processo constante de contaminação mútua.

Começemos com uma breve explanação biográfica da conversão e subsequente desconversão ao catolicismo, que marcou os anos de juventude de Bataille. Segundo Michel Surya, biógrafo oficial de Georges Bataille, 1914 – “a data-charneira a partir da qual os modernistas têm definitivamente outras preocupações”²⁴⁷ – marca a o início da guerra e o início da movimentação interna de Bataille em direção à religião católica²⁴⁸. Não deixa de ser interessante notar a coincidência entre a conversão de Bataille e o ano do irromper da Primeira Grande Guerra, se considerarmos que 1914 é uma data comumente tida como marco do início da Modernidade²⁴⁹. Ou seja, face a uma data simbolicamente indicativa da viragem moderna, Bataille escolhe um caminho aparentemente anti-moderno. Por outro lado, é necessário sublinhar que a conversão de Bataille corresponde a uma verdadeira transformação de si e mudança de vida, uma vez que a sua família vivia alheia a qualquer prática e vida religiosa²⁵⁰. Porém, é a coincidência da sua conversão com o princípio da guerra a lançar alguma luz sobre essa viragem existencial: a Primeira Guerra deflagrou quando Bataille tinha 17 anos, obrigando mãe e filho a abandonar o pai sífilítico e louco em Reims e fugir para a região de Riom-ès-Montagne, onde Bataille prepararia o seu bacharelado em filosofia e se dedicaria ao estudo da religião e teologia²⁵¹. Terá sido o deflagrar da guerra, a convivência com o pai doente e demente e subsequente abandono deste à sua morte, a impulsionar Bataille em direção a uma mudança de vida? Em todo o caso, é evidente que o contexto que presidiu à sua juventude e ao começo da sua vida adulta teve um impacto profundo no escritor. Em *P*, Bataille oferece destes anos uma imagem escatológica:

²⁴⁷ Peter Sloterdijk, *Tens de Mudar de Vida*, trad. Carlos Leite (Lisboa: Relógio D'Água, 2018), p. 45.

²⁴⁸ Michel Surya, *Georges Bataille: La Mort a L'Oeuvre* (Paris: Éditions Gallimard, 1987), p. 29.

²⁴⁹ Posto isto, indicar o momento que assinala “o começo da Modernidade” não é algo que se faça levianamente, pois trata-se de uma questão francamente complexa. Certos autores, como Jürgen Habermas, entendem que a Modernidade começa com o Iluminismo, ao passo que outros tomam a Revolução Francesa como marco do início da Modernidade. Mas, dependendo do critério, é possível mesmo posicionar esse marco mais atrás. Por exemplo, se o critério for filosófico, é possível tomar como ponto de partida o cogito cartesiano.

²⁵⁰ “O meu pai era irreligioso (...) a minha mãe era indiferente”. Bataille, *O Pequeno*, p. 35.

²⁵¹ Surya, *Georges Bataille: La Mort a L'œuvre*, p. 35.

“O que me abate sobretudo: ter visto, inúmeras vezes, o meu pai a cagar. Descia do seu leito de cego paralisado (o meu pai reunia no mesmo homem o cego e o paralítico. Descia penosamente (eu ajudava-o), sentava-se num penico, coberto com uma camisa, a maior parte das vezes com um gorro de algodão (tinha uma barba descuidada, cinzenta na ponta, um grande nariz adunco e uns imensos olhos cavos, olhando fixamente para o vazio). (...) Tendo-me concebido cego, o meu pai (completamente cego), não pôde arrancar-me os olhos como Édipo. Como Édipo, adivinhei o enigma: ninguém o adivinhou para além de mim”²⁵².

Ao descobrir quem é, Édipo mutila-se, arrancando os olhos doravante impedidos de extrair prazer e alegria do mundo que contemplam, definitivamente manchado pela verdade trágica que se desvelou²⁵³. A clarividência relativamente à sua identidade conduz à cegueira de Édipo, que finalmente vê, apesar de ser cego. Como Édipo, Bataille adivinhou o enigma: a tragicidade da existência revelara-se-lhe sob a forma do seu pai, incapaz de levar a cabo, sem auxílio do filho, as necessidades fisiológicas mais básicas. Aquilo que Bataille encontrou, pela primeira vez, na figura do pai, foi a morte²⁵⁴. A 14 de agosto de 1914, Georges Bataille e sua mãe abandonaram Joseph-Aristide Bataille ao cuidado de uma criada, o qual morreria pouco depois, a 6 de novembro do ano seguinte. É também em agosto de 1914 que o jovem contrai o batismo, momento a partir do qual a prática confessional torna-se uma constante da sua vida, assim como as visitas regulares à igreja e as longas conversas com homens de fé²⁵⁵. Por conseguinte, a conversão ao catolicismo tem lugar em simultâneo com o abandono do pai em Reims. Podemos seguir na esteira interpretativa de Surya, segundo o qual Bataille atribui a si próprio a culpa da morte do pai, que nele detém o lugar simbólico de um deus renunciado, razão pela qual a sua conversão é um auto de fé com fins redentores²⁵⁶. Apenas o Deus dos cristãos poderia oferecer consolo face à lembrança do deus trágico que fora negligenciado e repudiado em plena guerra, deixado para sucumbir às mãos da sua própria miséria²⁵⁷.

Algumas cartas de 1917 – Bataille tem então 20 anos – ainda revelam a intensidade do seu sentimento e a sua dedicação ao chamamento religioso. Numa carta

²⁵² Bataille, *O Pequeno*, pp. 33-34.

²⁵³ “Pois, se eu tivesse vista, não sei com que olhos poderia encarar meu pai, ao entrar no Hades, ou minha desgraçada mãe; contra ambos cometi crimes que exigem mais do que a força. E também em contemplar os meus filhos, nascidos como nasceram, que prazer poderia eu sentir? Nunca os meus olhos o teriam! Nem em contemplar a cidade, nem as suas muralhas, nem as imagens sagradas dos deuses (...)” Sófocles, *Rei Édipo*, trad. Maria do Céu Zambujo Fialho (Lisboa: Edições 70, 2016), p. 144.

²⁵⁴ Surya, *Georges Bataille: La Mort a L'Oeuvre*, p. 33.

²⁵⁵ Bataille, *Choix de Lettres: 1917 - 1962*, p.6. Bataille, *O Pequeno*, p. 35.

²⁵⁶ Surya, *Georges Bataille: La Mort a L'œuvre*, p. 31.

²⁵⁷ Surya, p. 32.

endereçada ao celebrante do seu crisma, Bataille refere as dificuldades inerentes a uma vida cristã, mas diz que elas empalidecem frente ao consolo e à luminosidade que dela fazem igualmente parte. O jovem crente mostra-se grato a *Monseigneur* pelo seu auxílio, referindo a graça e a bênção concedidas por Deus em seu nome²⁵⁸. Todavia, numa carta de Dezembro do mesmo ano endereçada a um amigo que, até à data, permanece por identificar, Bataille admite sentir – e mostra-se altamente consternado com isso – uma tentação irresistível em virar-se para o “abismo das suas próprias imundices”, ainda que consinta que se trate apenas de uma prova à sua força de espírito²⁵⁹. Na mesma carta, Bataille declara sentir uma terrível falta de concretização, como se a sua vida se encontrasse indefinidamente em suspenso, uma existência teórica sem realização prática²⁶⁰. Por esta via, verificamos que o final de 1917 corresponde ao início de um questionamento existencial que, a pouco e pouco, coloca sobre a corda bamba a inabalável certeza relativamente à sua vocação religiosa. As cartas de Janeiro de 1918 revelam o conflito interno que dele se apoderava perante a escolha entre a ingressão no seminário e uma vida dedicada a Deus sob a égide da renúncia e do celibato, ou uma existência laica, regida por um código moral cristão, é certo, mas provida de amor carnal²⁶¹.

Finalmente, Bataille decide não ingressar no seminário, escolhendo iniciar os seus estudos, em 1918, na *École des Chartes* em Paris. Fica por saber o porquê desta mudança de planos²⁶². Contrariamente à sua conversão, que parece ter sido propulsionada pelo trauma do abandono e subsequente morte do pai, a desconversão de Bataille parece ter tido lugar de forma mais lenta e progressiva. Em *P*, Bataille afirma ter “mudado” aos 20 anos, momento em que parara de crer noutra coisa para além da sua sorte. Pois, Bataille entende que a sua “piedade não é mais do que uma tentativa de ilusão: a todo o custo, queria iludir o destino; tinha abandonado o meu pai”²⁶³. Assim, verifica-se o que fora sugerido mais acima: a conversão de Bataille surge, pelo menos em parte, como resposta à cesura causada pela visão da vida que se lhe mostrava nua, revelando-lhe a evidência da morte, exame que provou ser demasiado exigente para o então jovem Bataille. Contudo, contrariamente ao que o escritor parece querer sugerir *a posteriori* em *P*, referindo-se à sua desconversão como uma “mudança” repentina, parece-nos que ela não

²⁵⁸ Bataille, *Choix de Lettres: 1917 - 1962*, p. 6.

²⁵⁹ Bataille, p. 7.

²⁶⁰ Bataille, p. 8.

²⁶¹ Bataille, pp. 9-13.

²⁶² Surya, *Georges Bataille: La Mort a L'œuvre*, p. 36.

²⁶³ Bataille, *O Pequeno*, p. 35.

terá tido os contornos de uma epifania, mas, pelo contrário, tido origem num processo lento e progressivo, o qual tem início em 1917, quando Bataille começa por exteriorizar algumas dúvidas relativamente à adequação, para si, de uma vida exclusivamente dedicada à fé.

A mudança para Paris e o começo dos seus estudos são o início do fim da vida pia do escritor. Em 1920 Bataille ainda se mostra duvidoso quanto ao caminho certo a seguir. Nesse ano, estadia alguns dias em reclusão num mosteiro na Ilha de Wight. Findado esse período de três dias, Bataille confessa-se atraído pela vida em reclusão, mas é por esta altura que cessam definitivamente as referências à possibilidade de uma vida dedicada ao sacerdócio. Tal não significa, porém, a supressão final da sua fé²⁶⁴. É também por esta altura que Bataille se apaixona por Marie Delteil, irmã de um amigo de infância. Apesar do namoro não ter conduzido, como era seu desejo, a um casamento²⁶⁵, verifica-se que Bataille vive o início dos anos 20 em Paris estigmatizado pela seta de *Eros* que o atingira e que para sempre o manteria sob a sua mira. Tratando-se de mera extrapolação, será possível sugerir que a desconversão de Bataille ocorreu, em parte, devido ao embate frontal com o amor carnal? No início dos anos 20 (os *Roaring Twenties*), Bataille mergulhou na vida noturna dos bordeis parisienses e as suas cartas a partir de 1922 compreendem várias referências a mulheres e ao reino do prazer erótico, que havia aberto as suas portas para dar entrada ao jovem curioso. Pese embora o facto de as cartas do início desse ano ainda terem Deus em consideração, para Surya, 1922 é a data que marca, decisivamente, a perda da fé de Bataille²⁶⁶.

Não nos cabe aqui fazer uma reconstrução biográfica da vida de Georges Bataille. Dado o nosso objetivo, interessa-nos somente verificar que houve uma conversão na vida do jovem Bataille, no sentido mais profundo que o termo “conversão” abarca. Depois, interessa-nos sublinhar que a esta conversão se seguiu uma desconversão e uma nova mudança radical de vida. Todavia, assim o veremos, essa desconversão e o ateísmo que Bataille proclama a partir daí não podem ser entendidos como uma negação e uma recusa da verdade religiosa, como se Bataille tivesse, um dia, “acordado” e de si exorcizado qualquer resquício de piedade e fervor religioso. Para demonstrar o nosso argumento devemos, primeiramente, sumarizar as críticas de Bataille ao cristianismo. No *E*, Bataille

²⁶⁴ Surya, *Georges Bataille: La Mort a L'œuvre*, p. 468.

²⁶⁵ Bataille, *Choix de Lettres: 1917 - 1962*, p. 9.

²⁶⁶ Surya, *Georges Bataille: La Mort a L'œuvre*, p. 470.

começa por explicar que, apesar do cristianismo desejar a reconciliação com a ordem íntima, ele procura, simultaneamente, fugir à mortalidade própria dos seres descontínuos, fantasiando para isso um reino imortal²⁶⁷:

“Reduzindo o sagrado, o divino, à pessoa descontínua de um Deus criador, o cristianismo foi muito mais longe e transformou o outro mundo num local onde se prolongavam todas as almas descontínuas. Povoaou céus e infernos de multidões condenadas, tal como Deus, à descontinuidade eterna de cada ser isolado. Eleitos e condenados, anjos e demónios, transformaram-se em fragmentos, para sempre divididos, para sempre arbitrariamente distintos uns dos outros, para sempre arbitrariamente desligados dessa totalidade do ser à qual era contudo necessário religá-los.”²⁶⁸

Porém, a Jerusalém Celeste que o cristianismo promete condena os seres humanos ao isolamento na eternidade e à fragmentação irresolúvel, uma vez que, ao subtrair à experiência sagrada a relação com a continuidade sobre a qual preside a morte, o cristianismo torna a comunicação impraticável. Vimos que o ser humano apenas alcança a totalidade quando se entrega à continuidade, mas para se entregar à continuidade tem de anuir a própria morte, coisa que o cristianismo, depositando a esperança sobre a vida eterna, recusa fazer. Por conseguinte, a ideia de um além-vida celeste, transcendente à existência humana, é plenamente recusado por Bataille.

Por outro lado, a transcendência corresponde a um empobrecimento da divindade e do carácter sagrado da intimidade, como Bataille procura argumentar em *TR*, explicando que a criação de um “Ser supremo” corresponde à “redução a uma individualidade objectiva” da ordem íntima²⁶⁹. Não só o reino de Deus é idealizado à imagem e semelhança do mundo descontínuo dos homens, como o Deus cristão é a “mais construída das formas”²⁷⁰. Nesse sentido, Deus é uma construção pensada e conceptualizada a partir dos instrumentos da razão e, por isso, mais não é do que uma coisa como as outras, descontínua como o são os homens²⁷¹. É aqui que encontramos o germinar da sua “grande mentira”, na ideia de um Deus que se autodenomina “eu”²⁷². Nesta forma descontínua e individual, Deus apresenta-se como máscara do impossível, uma máscara com a face da

²⁶⁷ Georges Bataille, *O Erotismo*, p. 104.

²⁶⁸ Bataille, p. 104.

²⁶⁹ Bataille, *Teoria da Religião*, p. 29.

²⁷⁰ Bataille, *O Erotismo*, p. 102.

²⁷¹ Bataille, *Teoria da Religião*, p. 28.

²⁷² Bataille, *Guilty*, p. 85.

bondade e moralidade, mas cobarde, porque deícida²⁷³. Quer isso dizer que o Deus cristão mascara, oblitera aquilo que de caótico e horrível existe no contacto com a intimidade – aquilo que é verdadeiramente santo e sagrado. Apresenta-se como cortina que vela o mundo do projeto da exterioridade que o infringe e faz sair do eixo. Contudo, ao fazê-lo, afasta perigosamente o homem da intimidade e obscuridade, condenando-o à servidão. Desta forma, no cristianismo o distanciamento da intimidade é exponenciado: a morte é negada a partir do artífice da vida eterna, os níveis de angústia são reduzidos graças à imagem do Deus-Pai que tudo sabe e tudo pode, de modo que ao ser humano basta confiar a sua vida à proteção das suas mãos todo-poderosas, que seguram as rédeas da vida sobre a terra²⁷⁴.

No entanto, um dos aspetos mais problemáticos do cristianismo, segundo Bataille, “reside na repugnância com que o cristianismo encara a transgressão da lei. (...) O essencial é que, na ideia do sacrifício na Cruz, o carácter da transgressão está deformado”²⁷⁵. O sacrifício de Cristo bem pode ser o maior sacrifício jamais levado a cabo pelo homem, todavia, isso pouca importância tem, dado que o cristianismo é incapaz de aceitar o carácter sagrado que define a transgressão. Pelo contrário, no cristianismo o pecado tem de ser entendido como uma profanação, crime cometido num movimento de desvio da vida religiosa e santa²⁷⁶. É por essa razão que o padre que celebra a missa denuncia o pecado da crucificação, apontando o dedo “à *cegueira* dos seus autores, de quem devemos pensar que o não teriam cometido *se tivessem sabido*”²⁷⁷. Por conseguinte, o bom cristão não conhece a transgressão, o que impede o sacrifício cristão de beber da relação primordial entre a morte e o amor. Pois, no “verdadeiro” sacrifício – o sacrifício arcaico e pagão – o ser vitimado está condenado à morte, que rasgará a sua individualidade descontínua e o ligará à continuidade. Recordemos: *Eros e Tanatos* – um verte-se no outro.

Incapaz de fazer coincidir o amor com a morte, o cristianismo deixou de poder aceder “ao íntimo do ser pela violência”²⁷⁸. Segundo Bataille, a fé cristã inverteu os valores, na medida em que aquilo que era procurado e adorado no sacrifício é causa de repulsa na cristandade. A carne, detestada e repudiada pelo cristianismo, é precisamente

²⁷³ Bataille, *O Pequeno*, p. 18.

²⁷⁴ Bataille, *O Erotismo*, p. 76.

²⁷⁵ Bataille, p. 77.

²⁷⁶ Bataille, pp. 77-78.

²⁷⁷ Bataille, pp. 77-78. Itálicos no original.

²⁷⁸ Bataille, p. 78.

aquilo que une o amor e o erotismo ao gesto sacrificial: “O que o acto de amor e o sacrifício revelam é a *carne*”²⁷⁹. O sacrifício pagão acolhia a impureza, que não era menos sagrada do que o seu contrário: juntas, impureza e pureza, fasto e nefasto, compunham a esfera sagrada. Contrariamente a isso, o cristianismo rejeitou os aspetos impuros do sagrado, expulsando-os do seu reino celeste e restituindo-os à profanidade sob a forma do diabo, “o anjo ou deus da transgressão (da insubmissão e da revolta) (...) expulso do mundo divino”²⁸⁰. Ao expulsar o diabo, o cristianismo expulsou a animalidade, que apenas se manteve viva no satanás escorraçado, simbolicamente indicada pela cauda que é dele atributo físico. No lugar da animalidade sagrada e imanente, a religião cristã exaltou a moralidade e colocou-a ao leme da sua santa missão. O bem, que o cristianismo fez coincidir com a moral, passou a ser elevado como único meio aceitável de viver a vida e o mal, ligado à desordem irracional da animalidade, foi condenado ao expurgo no inferno. Fundamentalmente então, o cristianismo é culpado de instituir a identificação do sagrado com o bem e a negação racionalizada do mal²⁸¹. Podemos entender, agora com maior clareza, o porquê de Bataille afirmar que “[d]izer «Deus é o mal» não é nada do que se imagina. É uma verdade tenra, de amizade pela morte, um deslize no vazio para a ausência”²⁸².

A impossibilidade sagrada reside, precisamente, no casamento entre o bem e o mal, que não se distinguem no plano arcaico do sagrado e apenas passaram a ser entendidas como entidades separadas a partir do advento cristão²⁸³. Ora, o desmantelamento de um código moral, imposto por um ser superior que decide de que lado se encontram os bons e de que lado os maus, está no coração da grande revolução coperniciana iniciada pelo Iluminismo. Assim, por exemplo, quando Voltaire escreveu *Candide, ou l’Optimisme* (*Cândido, ou o optimismo*, 1759)²⁸⁴, queria expor a solidão do ser humano, sujeito a habitar um mundo terrível, que nada tem do otimismo leibniziano (segundo o qual o mundo é perfeito, na medida em que é a melhor versão de si mesma).

²⁷⁹ Bataille, p. 79.

²⁸⁰ Bataille, p. 105.

²⁸¹ Bataille, p. 120.

²⁸² Bataille, *O Pequeno*, p. 13. Ver Cap. 2, ponto 2.2.

²⁸³ No ponto seguinte, incidiremos sobre o modo como o Romantismo recuperou aspetos essenciais da experiência religiosa, transformando-os numa experiência laicizada do mundo sensível. Neste momento, interessa-nos notar que Bataille reconhece que o casamento entre o bem e o mal é recuperado na era “pós-cristã”, ou seja, pós-iluminista, através da figura do poeta romântico, de que William Blake, compositor do poema *The Marriage of Heaven and Hell*, é o expoente máximo. Georges Bataille, *Literature and Evil*, trad. Alastair Hamilton (London.: Penguin Books, 2012), pp. 40-41.

²⁸⁴ Voltaire, *Ficção completa*, ed. Hugo Xavier, trad. Alexandre Pinheiro Torres et al. (Silveira: E-Primatur/Letras Errantes, Lda., 2019).

Cândido desilude-se ao compreender que a quantidade de bem que há no mundo é inferior à quantidade de mal, o que o leva a questionar a bondade supostamente inerente a Deus. Se Deus é bom, por que razão permite desastres e a morte de inocentes, tal como aconteceu no terramoto de Lisboa de 1755 (acontecimento fundamental para fomentar a discussão em torno da teodiceia)? Por outro lado, dá-se em Cândido a revelação de que, se Deus cria o mundo, nele não tem influência, razão pela qual cada um é responsável por si próprio e a sua vida. É isso que está em causa também em Kant, quando este proclama, no seu artigo *O que é o Iluminismo*, que o Iluminismo corresponde ao momento em que o homem ganha coragem de se servir da sua própria razão sem ajuda e influência de outrem²⁸⁵.

O Iluminismo e os seus protagonistas puseram em xeque o papel de Deus na vida dos homens, mas fizeram-no por via da razão e do entendimento, argumentando a favor do uso livre da razão face a um mundo que se revelava imperfeito, nefasto, doente e desprovido de um ente transcendente que segura as rédeas e decide em nome do ser humano²⁸⁶. Todavia, pouco demorou para que o primado da razão fosse posto em causa sob a luz dos faróis da Revolução Francesa. Com a Revolução, a face temerosa do Deus cristão foi substituída pela do homem racional. Os revolucionários já não lutavam em nome de Deus e da fé, nem apenas em função da pátria, mas em seu próprio nome e ao serviço da liberdade individual, da justiça social e da razão. Assim sendo, as lutas travadas e os massacres cometidos durante a Revolução mancharam de sangue as mãos dos próprios homens – libertos finalmente da serventia a uma entidade transcendente – cuja responsabilidade era agora plenamente sua²⁸⁷. A sua política era uma política do terror, os revolucionários apelidavam-na de *Terreur* e a si próprios de *terroristes*. O racionalismo havia feito corresponder Deus a um medo primordial e debilitante, uma influência que ocupava o centro da civilização europeia e que devia ser desviada, senão

²⁸⁵ Immanuel Kant, «Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?», *UTOPIE kreativ*, n. Heft 159 (2004), p. 5.

²⁸⁶ Interessantemente, é no séc. XIX, depois da viragem iluminista, que a Pré-História se institui como disciplina análoga à arqueologia e à antropologia. A invenção desta disciplina surge como reação a uma desconfiança, cada vez mais manifesta, relativamente à verdade da génese bíblica. É nesse momento que a existência de uma civilização pré-adâmica começa a ser mais seriamente discutida, hipótese que começara por ser considerada no Renascimento, mas sem grandes consequências. Não obstante, a aceitação geral foi demorada e em 1910 ainda existiam vozes que se insurgiam contra a possibilidade de existir tal civilização, apesar da disciplina já se encontrar plenamente instituída, em parte graças às investigações darwinistas e à descoberta, em 1857, do homem de Neandertal. Sobre a História da Pré-História, ver: Donald R. Kelley, «The Rise of Prehistory», *Journal of World History* 14, n. 1 (2003), pp. 17–36.

²⁸⁷ Robert M Maniquis, «Transfiguring God: Religion, Revolution, Romanticism», em *A Concise Companion to the Romantic Age*, ed. Jon Klancher, 1^o (Hoboken, New Jersey: Wiley-Blackwell, 2009), p. 21.

mesmo erradicada. No entanto, qual seria a fonte da violência, se tanto Deus, como Satanás, haviam sido, finalmente, expulsos do mundo²⁸⁸? Em 1793, William Godwin publicou *Enquiry Concerning Political Justice*, uma obra que argumentava a favor de uma sociedade justa, boa e pacífica, plenamente alcançável conquanto a racionalidade se gerisse a si mesma, liberta do peso e da influência de Deus. Mas a Revolução veio contrariar esse argumento ao demonstrar que, deixada sob autogestão, a mente humana é capaz de produzir o mesmo grau de violência como o fanatismo religioso. Desta forma, a Revolução Francesa fraturou e pôs em questão as fundações do racionalismo e da justiça social, obrigando a um novo questionamento acerca da origem da violência²⁸⁹.

Segundo Bataille, Nietzsche antevira que, depois da morte de Deus, a sociedade burguesa seria conduzida a um vazio irreprimível, um caos catastrófico e um empobrecimento sinistro²⁹⁰. Precisamente, não só esse vazio era alimentado pela falta de um guia moral encarregado de conduzir os homens através das vicissitudes da vida, proporcionando-lhes o consolo da vida depois da morte, como também o era pela evidência da violência a que o ser humano é capaz quando livre para exercer a sua plena capacidade racional. Deus morreu, e agora? Quem segura as rédeas do mundo e assegura os homens de que a sua existência é vital? A razão, diria Kant. Século e meio depois, já depois de terminada a Revolução e face a duas guerras mundiais e um genocídio em massa, é a razão que se encontra em crise. A Primeira, seguida da Segunda Guerra Mundial e dos horrores da *Shoah*, vieram constatar e sublinhar a tendência do homem para a crueldade e a violência desmedidas. Georges Bataille sabia que, mal chegado a meio, o seu século já granjeara o título de um dos mais mortíferos da História e que dele fazia parte, quer quisesse, quer não. A máscara de Deus, que esconde a intimidade sagrada, fora violentamente retirada, revelando a face vergonhosa do homem. Peter Sloterdijk afirma que o séc. XX inaugurou a noção de “historicidade”, considerando que esta corresponde à consciência da cultura da sua própria mortalidade, pois “[p]ara as civilizações, a historicidade representa o que a mortalidade é para os indivíduos. Na filosofia do séc. XX, chamou-se a isto, em relação aos indivíduos, o ser-para-a-morte. No caso das culturas, designa-se por consciência histórica”²⁹¹. Ou seja, é apenas com o final

²⁸⁸ Maniquis, p. 22.

²⁸⁹ Maniquis, p. 22.

²⁹⁰ Stefanos Geroulanos, *An Atheism That is Not Humanist Emerges in French Thought*, ed. Mieke Bal e Hent de Vries, *Cultural Memory in the Present* (Stanford, California: Stanford University Press, 2010), p. 6.

²⁹¹ Sloterdijk, *Depois de Deus*, p. 11.

da Primeira Guerra Mundial que, tal como indicou Paul Valéry (1871 – 1945)²⁹², as civilizações perceberam que pereciam e que até nomes como França, Rússia, Alemanha ou Inglaterra, nada mais eram do que sonoridades vazias, títulos propícios a desaparecer e ficar apenas recordados nos anais da História. O que Sloterdijk sublinha, é a consciência que a cultura adquiriu sobre si própria e a sua mortalidade durante a primeira metade do séc. XX, momento em que a civilização europeia olhou para o seu umbigo e nele viu o impulso para a autodestruição. Por conseguinte, defendemos que a primeira metade do séc. XX, essa gaveta temporal a que comumente chamamos “Modernidade”, distingue-se pelas réplicas das crises anteriormente estreadas – a crise religiosa e metafísica da “morte de Deus” e a crise da primazia da razão – exacerbadas e reateadas pela sucessão das duas Grandes Guerras. Bataille é filho deste tempo: nascido nos últimos anos do séc. XIX, viveu plenamente esta encruzilhada e é com ela em mente que devemos abordar a sua reação ao milagre da descoberta da gruta de Lascaux, mas também aos mistérios que ela encerra.

O primeiro desses mistérios prende-se com a figuração do homem nas pinturas rupestres do paleolítico superior: estilizada, displicentemente desenhada, de rosto coberto por uma máscara animal. Bataille encara estas figuras esquivas como quem contempla um velho álbum de família, à procura de uma imagem que a memória já esqueceu, escutando o eco entorpecido de antepassados que sabem mais de nós, do que nós próprios. Nelas encontra uma humanidade envergonhada, cujo embaraço escondia dando do seu rosto o rosto do seu desejo. Mas, se o homem de Lascaux sentia o embaraço que a sua condição impunha, será despropositado pensar que o homem de início do séc. XX sentia um embaraço semelhante? E mais, que Bataille projetava o seu embaraço sobre essas figuras humanas com rosto animal, nelas identificando um sentimento que era o seu? Será isso que estará implícito no diagnóstico que Bataille faz, quando diz das pinturas de Lascaux que elas são a medida daquilo que a humanidade foi e daquilo que ela *continua* a ser²⁹³? Dar-se-á porventura o caso de Bataille reconhecer, na vergonha da humanidade nascente, a sua própria vergonha?

²⁹² “E agora vemos que o abismo da história é suficientemente grande para todos”, cit. por Sloterdijk, p. 10. “Nous autres, civilisations, nous savons maintenant que nous sommes mortelles (...) Et nous voyons maintenant que l’abîme de l’histoire est assez grand pour tout le monde”. Paul Valéry, *La Crise de l’Esprit* (Paris: Variété I, 1924), p. 988.

²⁹³ Bataille, «The Passage from Animal to Man», p. 59.

Bataille escreveu e lecionou sobre a Pré-História nos anos entre 1930 e 1961 (o que demonstra a presença contínua da Pré-História no pensamento de Georges Bataille até ao ano anterior à sua morte), mas o período de maior intensidade compreende os anos entre 1952 e 1961. Nessa altura, Bataille tem entre 55 e 64 anos. Já não se trata de um jovem em plena mocidade, mas de um homem maduro e vivido, que já passou por e teve tempo de digerir, as duas Grandes Guerras. Se tivermos em conta as seguintes palavras proferidas por Bataille em 1960: “[a]penas com o uso de mentiras penosas podemos ocultar a verdade maldita da História. Há algo de aterrador no destino humano, que se situou sempre no limite deste pesadelo ilimitado que a arma mais moderna, a bomba nuclear, finalmente anuncia”²⁹⁴, verificamos que, anos depois do término da Segunda Guerra, a sua insuportável memória ainda pesa no coração do autor. Por outro lado, numa conferência dada em 1955 sobre as pinturas da gruta de Lascaux, Bataille escolhe iniciar a sua palestra referindo a possibilidade de extinção da vida humana às mãos da guerra ou de um acidente nuclear (antecipando em mais de 30 anos o acidente de Chernobyl)²⁹⁵. O momento em que o fim da humanidade parece estar em vista coincide com as descobertas mais brilhantes acerca do seu começo (lembramos que a descoberta de Lascaux é feita em 1944), e Bataille mostra-se impressionado com isso, ao ponto de iniciar uma palestra sobre o nascimento do homem, prenunciando o seu fim²⁹⁶.

Em 1959, Bataille começa a escrever *LE*, obra em que se debruça sobre a história da irmandade *Eros/ Tanatos* a partir do “enigma do poço”, famosa pintura da gruta de Lascaux que Bataille entende conter, simultaneamente, o segredo e a chave do segredo

²⁹⁴ Georges Bataille, «Unlivable Earth?», em *The Cradle of Humanity: Prehistoric Art and Culture* (New York: Zone Books, 2009), p. 176. Tradução livre da autora: “Only by dint of grievous lies can we conceal the accursed truth of history. There is something frightful in human destiny, which undoubtedly was always at the limit of this unlimited nightmare that the most modern weaponry, the nuclear bomb, finally announces.”

²⁹⁵ Tal ideia poderá estar relacionada com a premissa de fundo por ele desenvolvida em *PM*, segundo a qual existe um excesso de energia no mundo. Este, se não for gasto luxuosamente e excentricamente em atividades supérfluas e improdutivas (Bataille está a pensar no ritual do *Potlatch*, por exemplo), será reciclado e reutilizado em prol da guerra, do aparato militar, do ideal imperialista, mas também em experiências biológicas e químicas nocivas, em aproveitamentos abusivos da natureza e do meio ambiente, etc. Ver: Habermas, *The Philosophical Discourse of Modernity: Twelve Lectures*, pp. 234-237.

²⁹⁶ Georges Bataille, «Lecture, January 18, 1955», em *The Cradle of Humanity: Prehistoric Art and Culture* (New York: Zone Books, 2009), p. 87. Curiosamente, o filme *Cave of Forgotten Dreams*, do realizador alemão Werner Herzog, filmado na gruta de Chauvet (descoberta apenas em 1994), termina num jardim tropical artificial em cujo lago igualmente artificial nadam crocodilos albinos que parecem ter ali aterrado vindos de outro planeta. Esta cena é acompanhada por um solilóquio do realizador em torno do caminho autodestrutivo que o ser humano parece ter escolhido para si. Deste modo, o Armageddon profetizado no início da palestra de Bataille é transferido para o fim do filme de Herzog. Em ambos os casos, o olhar sobre o começo torna mais premente a preocupação relativamente ao fim. Werner Herzog, *Cave of Forgotten Dreams*, Documentário (IFC FILMS, Sundance Selects, 2010).

da humanidade nascente. O modo como Bataille conta esta história é, no mínimo, peculiar. Bataille divide *LE* em duas partes: a primeira intitulada *O Começo (O Nascimento de Eros)* e a segunda *O Fim (Da Antiguidade Até aos Nossos Dias)*. A primeira parte – *O Começo* – é exclusivamente dedicada à Pré-História e à arte que ela viu florescer. Já a Antiguidade, para Bataille, é o começo do fim. Que implicações tem esta divisão tão singular? O começo, segundo Bataille, assiste ao nascimento de *Eros*, que se manifesta num “erotismo sem freio”. O enigma do poço é, simultaneamente, testemunha deste nascimento e a sua parteira; é nele que se torna sensível, pela primeira vez, a relação íntima e complexa entre *Eros* e *Tanatos*. A partir da Antiguidade, o erotismo começou a sofisticar, ganhando nuances, até alcançar um “erotismo consciente”, cujos expoentes máximos são a literatura do Marquês de Sade (1740 – 1814) e a pintura de Goya (1746 – 1828)²⁹⁷. Noutro momento, Bataille refere que: “este livro só tem um sentido: *pôr-nos em confronto com a nossa própria consciência!*”²⁹⁸ Ou seja, Bataille quer fazer de espelho ao seu próprio tempo e à consciência que o determina. Mas, se a consciência do homem moderno prescinde da violência das paixões que caracterizava a consciência imediata do homem primitivo (como se a sua proximidade à intimidade o aproximasse também do imediatismo instintivo do animal), uma vez que, contrariamente à “brutalidade cega” que qualificava o combate primitivo²⁹⁹, a guerra moderna é comandada pela razão e o trabalho mecanizado é o seu mecanismo de propulsão, isso não significa que ela se tenha tornado mais branda. Pelo contrário, as guerras a que Bataille assistiu e que deram corpo às vicissitudes do seu século foram as mais cruéis da História, marcadas pelo “horror apodrecido, o horror atascado dos campos de concentração”³⁰⁰.

A conclusão do livro expõe a ideia de que a progressiva consciencialização do homem resulta num “esfriamento” do ser e numa crescente decadência que deprime³⁰¹. O argumento em torno da consciencialização que progride de uma consciência imediata para uma consciência clara parece ir buscar ingredientes à narrativa de aperfeiçoamento que está no cerne da filosofia da História de Hegel. No entanto, parece-nos que a

²⁹⁷ Bataille, *As Lágrimas de Eros*, pp. 101-104.

²⁹⁸ Bataille, p. 107. Itálicos no original.

²⁹⁹ Para Bataille, o homem do paleolítico superior não conhecia, a bem dizer, a guerra. A guerra arcaica, contrariamente à guerra moderna, ainda lembrava a festa, luxo e dispêndio improdutivo. Só com o tempo é que a guerra foi sofisticando, tornando-se cada vez mais calculada e cruel. A crueldade da guerra moderna ultrapassa infinitamente a violência dos animais, incapazes da mesma crueldade. Bataille, *O Erotismo*, pp. 65-67.

³⁰⁰ Bataille, *As Lágrimas de Eros*, pp. 107-108.

³⁰¹ Bataille, pp. 117-118.

argumentação levada a cabo em *LE* procura contrariar o otimismo implícito na teleologia hegeliana, na medida em que, para Bataille, a progressiva consciencialização não ocorre sem prejuízos. O momento presente pode coincidir com o grau mais elevado da consciencialização, mas isso pressupõe a pura decadência e o máximo da racionalização mais não é do que a total cedência ao trabalho. Deste modo, se Bataille começa por dizer que o homem pré-histórico “[e]m nada era inferior ao homem actual, a não ser pela inexperiência da espécie”³⁰², pressupondo que existe uma evolução da espécie no sentido de uma maior aquisição de experiência, logo retifica o pensamento, afirmando que “apesar de tudo, pouca coisa acrescentámos aos bens que os nossos antecessores nos deixaram: da nossa parte nada justificaria o sentimento de sermos maiores do que eles”³⁰³, evidenciando que essa evolução não corresponde, necessariamente, a um melhoramento.

A questão adensa-se se à perturbação moderna com as atrocidades das Duas Grandes Guerras acrescentarmos o mal estar amortecido, mas não por isso menos desassossegador, que o vazio que se seguiu ao desaparecimento de Deus gerou na sociedade moderna. Segundo Stefanos Geroulanos, existe uma “sombra teológica” que espreita pelos cantos do pensamento moderno³⁰⁴. Quer isto dizer que, com a morte de Deus, não morre a incessante ânsia por uma base religiosa para a vida³⁰⁵. No seu livro, *An Atheism that is not Humanist Emerges in French Thought*, Geroulanos investiga os contornos dessa sombra, um fantasma que não cessa de assombrar a Modernidade. Na Modernidade, o homem depara-se em si mesmo com um mistério impossível de resolver, uma existência desprovida de qualquer certeza para além da certeza da morte (certeza cedo imposta a Bataille pela morte do pai)³⁰⁶. Entre 1925 e 1950 deu-se, segundo Geroulanos, uma reorganização conceptual instigada pelo vazio existencial exacerbado pela violência das Duas Guerras. No séc. XIX, a teologia havia sido transformada e

³⁰² Bataille, *O Nascimento da Arte*, p. 25.

³⁰³ Bataille, p. 16.

³⁰⁴ Geroulanos, *An Atheism That is Not Humanist Emerges in French Thought*, p. 6.

³⁰⁵ Segundo Foucault, “[a] morte de Deus não é apenas um “acontecimento” que formou a experiência contemporânea tal como a conhecemos: ela continua a traçar indefinidamente o seu maciço perímetro esquelético.” (Foucault, «A Preface to Transgression», p. 32. Tradução livre da autora: “The death of God is not merely an «event» that gave shape to contemporary experience as we now know it: it continues tracing indefinitely its great skeletal outline.”) Foucault lê as incursões de Bataille pelo erotismo e o conceito de “transgressão” à luz da morte de Deus. Na definição que Foucault dá do erotismo segundo Georges Bataille, “erotismo” corresponde a “uma experiência da sexualidade que une, em prol da sua própria finalidade, um ultrapassar dos limites para a morte de Deus”. Foucault, p. 33. Tradução livre da autora: “(...) an experience of sexuality which links, for its own ends, an overcoming of limits to the death of God.”

³⁰⁶ Geroulanos, *An Atheism That is Not Humanist Emerges in French Thought*, p. 2.

dissolvida na antropologia, ou seja, havia dado lugar ao culto do homem³⁰⁷. Contudo, no séc. XX, em meados dos anos 30, várias correntes de pensamento julgavam o seu século irredimível. Depois da Primeira Guerra, o humanismo deixara de ser viável enquanto projeto e modo de vida, com a Segunda Guerra, deu-se por fim o colapso da figura unificada e virtuosa do homem ocidental. Depois da “era da catástrofe”, a ética humanista afigurava-se incapaz de preencher o vácuo deixado pela ausência de Deus; tornava-se urgente instaurar uma ética não só ateia, como anti-humanista³⁰⁸. Porém, a demanda por um ateísmo despido de premissas ideológicas humanistas manteve, conscientemente, premissas especificamente cristãs: problemas como a transcendência e a finitude foram criticamente repensados, mas a sua dependência do cristianismo não passou despercebido ao ateísmo do pós-guerra. Tal como não passou despercebido a Bataille, segundo o qual o fim da transcendência clássica, apesar de necessário, conduziria a uma catástrofe existencial e religiosa, pois o desencantamento do mundo é uma sentença de morte para o homem³⁰⁹. Face a isso, Bataille entende que o caminho não se fica pelo ultrapassar da religião e a instituição de uma humanidade que não conhece Deus, mas argumenta que é necessário dar lugar a uma humanidade que, pese embora estar perdida num mundo sem Deus, é capaz de construir deuses uma e outra vez, numa tentativa de entender esse universo que a excede³¹⁰.

Podemos considerar que a “sombra teológica” de Geroulanos corresponde, nas palavras de Bataille, a uma “nostalgia”: a nostalgia da imanência primordial. É certo que na vida adulta Bataille proclama-se ateu, desmascara aquilo que em Deus há de falso e ilusório, mas o próprio é incapaz de riscar a religião do plano da realidade humana. “Deus é uma conjectura; mas quem poderia drenar toda a agonia desta conjectura sem morrer?”³¹¹, pergunta Bataille em *SN*. Ou seja, Bataille entende que Deus, enquanto entidade suprema e transcendente (omnipotente e omnisciente), não existe, mas não é por isso que o problema que impulsionou a necessidade de o criar pereça juntamente com ele. Deus existe, na medida em que corresponde a uma carência metafísica e a uma nostalgia existencial. Vimos como, no fundo de Deus, encontram-se a impossibilidade e a intimidade, a que corresponde o sagrado. Velado, o sagrado aí permanece e Bataille sabe

³⁰⁷ Geroulanos, p. 4.

³⁰⁸ Geroulanos, p. 7.

³⁰⁹ Geroulanos, p. 7.

³¹⁰ Geroulanos, p. 8.

³¹¹ Bataille, *On Nietzsche*, p. 15. Tradução livre da autora: “God is a conjecture; but who could drain all the agony of this conjecture without dying?”

que não se pode deitar fora o bebê juntamente com a água do banho. É preciso distinguir aquilo que é verdadeiramente divino, a experiência sacral, do Deus “criador servil e médico da humanidade”³¹². Bataille desiludiu-se com a religião católica, contudo, a necessidade de ter uma existência sobre a terra provida de religiosidade e experiências-limite capazes de lacerar a redoma da consciência individual manteve-se nele viva. No limite, o ateísmo de Bataille pode mesmo ser considerado um “hiper-cristianismo”. Quer isso dizer que o lugar que Bataille alcança no final da sua desconversão religiosa é um plano epistemológico que dá continuidade ao caminho traçado pelo cristianismo³¹³. O próprio assim o diz, quando, numa nota de rodapé de *E*, afirma que:

“O que o amor de Deus atinge no seu ponto culminante não é senão a *morte* de Deus. Desse lado, nada podemos conhecer a mais do que o limite de todo o conhecimento. O que não significa que a *experiência* do amor de Deus não nos dê indicações muito verdadeiras. Não nos devemos espantar de que os dados teóricos falseiem a experiência possível. A busca é sempre a busca da continuidade, que atinge o «estado teopático». Os caminhos desta busca nunca são direitos.”³¹⁴

Consequentemente, *amar* Deus significa *matar* Deus. Pois, uma vez que a ânsia pelo sagrado redonda sempre na busca da continuidade, também o amor a Deus, levado ao limite, implica a dissolução nele daquilo que não é continuidade, com o intuito de a revelar, finalmente³¹⁵. A ausência de Deus é mais divina do que Deus³¹⁶. Em *EI*, Bataille cita uma passagem de *Jenseits von Gut und Böse (Para Além do Bem e do Mal, 1886)*, na qual Nietzsche enumera os três momentos sacrificiais da história da humanidade. O primeiro coincidiu com as religiões pré-históricas e pagãs, o segundo – o sacrifício dos instintos violentos e naturais – teve lugar na época da moral cristã e, finalmente, o

³¹² Bataille, *Guilty*, p. 13.

³¹³ Para uma leitura mais aprofundada do legado católico do pensamento de Bataille e da sua ligação com a corrente “decadente” do séc. XIX francês, ver: Michael Weingrad, «Catholicism, Decadence, and the Transgressions of Georges Bataille», *History and Memory* 13, n. 2 (2001), pp. 113–33.

³¹⁴ Bataille, *O Erotismo*, p. 124. Itálicos no original.

³¹⁵ Na sua crítica a Bataille, Habermas refere o texto escrito por Foucault a propósito do conceito de “transgressão”, afirmando que Foucault percebeu o conflito que movia Bataille: o que significa matar Deus, se Deus nunca existiu? Assim, Habermas dá da conceção religiosa de Bataille uma imagem estritamente ateia. (Habermas, *The Philosophical Discourse of Modernity: Twelve Lectures*, p. 215.) Contudo, tal não se nos afigura inteiramente correto, uma vez que esse ateísmo devém, precisamente, de um mergulho em profundidade no interior do pensamento religioso (cristão). *Matar* Deus que nunca existiu significa, então, *amar* Deus que nunca existiu. Nesse sentido, o facto de Deus não existir é irrelevante. Admitindo que Deus é apenas uma conjectura, uma ilusão e uma construção racional, no fundo desse aparato teatral esconde-se uma fonte de verdade obscura - a intimidade.

³¹⁶ Georges Bataille, «The Absence of Myth», em *The Absence of Myth: Writings on Surrealism*, ed. & trad. por Michael Richardson (London, New York: Verso, 1994), p. 48.

sacrifício de Deus, que deve ter lugar na época contemporânea³¹⁷. Ou seja, para desmascarar Deus e revelar a impossibilidade que reside no seu gérmen, há que sacrificá-lo. E sacrificar Deus significa, precisamente, despir a camada ilusória e racional de Deus, pondo a nu a sua impossibilidade escondida. No coração de um complexo baile de máscaras, Bataille é o anfitrião diabólico: no preciso momento em que a máscara de Deus cai, revelando o rosto do humano racional, descobre-se o nascimento da humanidade, cujo rosto é velado pela máscara animal da intimidade divina. Finalmente, o que Bataille quer, é despir a máscara da racionalidade humana, de modo a descobrir a intimidade original. Máscaras sucedem-se umas às outras, mas estão contidas umas nas outras como numa boneca russa. A intimidade perdida está plasmada na máscara animal com que o homem de Lascaux cobria o seu rosto, tal como a racionalidade humana se encontra modelada na máscara de Deus, que cobre a impossibilidade.

A premissa do *Collège de Sociologie*, fundado por Bataille em 1937 juntamente com Roger Caillois (1913 – 1978) e Michel Leiris (1901 – 1990), baseava-se sobre a procura do sagrado na vida moderna a partir da penetração histórica, sociológica e antropológica, vinculada às investigações de Marcel Mauss (1872 – 1950) e Émil Durkheim (1858 – 1917), nas religiões “primitivas” das sociedades ocidentais e não-ocidentais³¹⁸. A realidade de meados dos anos 30 não se afigurava satisfatória no combate contra as falácias cristãs, nem se afigurava suficiente para colmatar as falhas do humanismo. Bataille sentia, simultaneamente, fascínio e repulsa tanto pelo comunismo, como pelo fascismo, considerando-os teologicamente insatisfatórios e politicamente desastrosos. O comunismo, Bataille dizia ser uma fraca extensão do catolicismo secularizado. O fascismo, apesar de oferecer uma nova maneira de o homem se posicionar no mundo³¹⁹, unia-se a uma política do assassinato³²⁰. Contudo, se o fascismo e o

³¹⁷ Bataille, *A Experiência Interior*, p. 188.

³¹⁸ Hollywood, «“Beautiful as a Wasp”», p. 219. No final dos anos 30, Bataille queria reinstaurar o papel central do mito na sociedade moderna. Para tal, fantasiou uma festividade que deveria ter lugar na *Place de la Concorde*, devido à sua simultânea associação ao sol e ao sacrifício (esta praça havia albergado uma estátua de Louis XIV, o Rei-Sol, a qual fora posteriormente derrubada na Revolução Francesa e, finalmente, substituída por um obelisco, emblema do culto ao sol), no dia 21 de Janeiro, data da execução de Louis XVI. Tal celebração deveria ser um ato de purificação através do qual a sociedade procederia à sua própria renovação. Ver: Michael Richardson, «Introduction», por Georges Bataille, ed. Michael Richardson, trad. Michael David Richardson (London, New York: Verso, 1994), p. 12.

³¹⁹ Como Habermas nota, Bataille reconhecia no fascismo – em Hitler e Mussolini – o “totalmente diferente”, e uma maneira inédita de heterogêneo e homogêneo se fundirem. Razão pela qual Bataille encarava o fascismo com um certo fascínio. Por outro lado, a encenação teatral e dramática em torno do *Führer* e das suas paradas políticas remetiam para a violência e o êxtase da dramatização primitiva e sacrificial. Habermas, *The Philosophical Discourse of Modernity: Twelve Lectures*, pp. 218-219.

³²⁰ Geroulanos, *An Atheism That is Not Humanist Emerges in French Thought*, p. 185.

comunismo nada mais eram do que tentativas ilusórias e desprezíveis de oferecer uma nova experiência do mundo, a democracia, com a sua antropologia política e as suas convenções, também não se afigurava uma opção viável³²¹. No pós-guerra, o problema mantinha-se e apenas era exacerbado: Deus estava morto, a sua farsa fora posta a nu, mas também o edifício da razão havia ruído irremediavelmente e, com ele, qualquer esperança num humanismo secular, perentoriamente desfeita pelos genocídios ocorridos entre 1939 e 1945. A primeira Guerra vaticinou o fim do homem racional, a Segunda Guerra afundou o último prego no caixão³²².

Face ao vazio deixado por Deus e considerando a razão como uma redução das forças sagradas, teve Bataille de envergar pela pesquisa de religiões e práticas “primitivas”, como se pudesse aceder a um estado do homem não necessariamente “pré-racional”, mas certamente menos implicado no processo de hiper-racionalização que tivera início com a separação do homem do animal e atingira o apogeu com a sociedade capitalista³²³. Com efeito, aquilo que devia ser sacrificado já não era o fanatismo religioso dos crentes, nem tão pouco a onisciência, onipotência e omnipresença do “Ser supremo”, mas aquilo que nele era razão. Tratava-se de procurar a fúria irracional das bacantes, o arquétipo dionisíaco da animalidade, assim como a prevalência da comunidade em comunhão sobre o indivíduo isolado³²⁴. Mais, ao descobrir a origem primitiva da religião, Bataille descobriu o seu cerne poético. Uma vez despida dos apêndices dogmáticos e institucionais, a religião revelou a sua atividade poética, finalmente liberta e deixada em suspenso³²⁵. Bataille afirma que o carácter sagrado da poesia é incontestável; dissociada da realidade religiosa dogmática a que pertencia, a poesia é livre de expressar as “trepidações do sagrado”. É isso que a escrita automática surrealista consegue, segundo Bataille, recuperar, na medida em que ela se soberaniza ao divorciar-se do utilitarismo pragmático, desse modo afirmando a sua sacralidade³²⁶. Essa

³²¹ Geroulanos, p. 189.

³²² Geroulanos, p. 213.

³²³ Bataille, *Literature and Evil*, p. 26. “Desde o tempo dos hominídeos o trabalho fez-se, como é lógico, de acordo com princípios contrários à suposta «mentalidade primitiva» que afirmamos ter sido «pré-lógica». No entanto, as condutas a que chamamos «primitivas» e pós-lógicas, e que são na verdade secundárias e pós-lógicas, as condutas mágicas ou religiosas, apenas traduzem o incómodo e a angústia que se apoderaram dos homens a actuar com razão, de acordo com a lógica implicada em qualquer trabalho. Estas condutas significam a inquietação profunda que foi desde o início inspirada pelo mundo com um trabalho que lhe perturbava a ordem espiritual.” Bataille, *O Nascimento da Arte*, p. 95.

³²⁴ Também as artes deveriam recuperar dos povos primitivos a dissolução do ser individual em prol da comunidade, uma comunidade de artistas. Algo que Bataille pensa poder ter lugar no Surrealismo. Ver: Bataille, «The Moral Meaning of Sociology», pp. 104-105, 110-111.

³²⁵ Bataille, «Surrealism and How it Differs from Existentialism», p. 65.

³²⁶ Bataille, «Surrealism in 1947», p. 69.

é a promessa feita pelo Surrealismo, que Bataille encara sob o signo da religião, do mito e do ritual, nele entrevendo a atitude que conduzira os povos primitivos a encontrar no ritual as formas poéticas mais tangíveis. Por isso mesmo, Bataille fala numa “religião surrealista”³²⁷.

Para terminar, devemos mencionar um aspeto importante, nomeadamente o facto de haver quem acuse Bataille de projetar uma realidade utópica sobre as sociedades “primitivas”, nelas fantasiando um mundo pré-moderno e pré-científico no qual o ser humano estava mais profundamente conectado com o cosmos e as forças do sagrado que perturbam a constância do dia a dia³²⁸. Tomemos como exemplo o ponto de vista de Simon O’Sullivan, artista e teórico de arte. O’Sullivan estabelece um paralelismo com Aby Warburg (1866 – 1929) e Walter Benjamin (1892 – 1940), os quais, cada um à sua maneira – Warburg com seu fascínio pelo ritual da serpente dos índios Pueblo e Benjamin com a sua perda da aura e o lamento de que o feiticeiro tenha sido substituído pelo cirurgião – se interessaram pelo lado afetivo, supra-histórico, dos objetos de arte ditos “primitivos”. O’Sullivan alerta para o perigo, cuja iminência ele reconhece no trabalho destes autores, de ceder a uma fantasia do mundo pré-moderno e recorda que somos todos subjetividades modernas que habitam um mundo moderno³²⁹. Fundamentalmente, este autor está correto: não há fuga possível à nossa condição moderna. Mas o tempo redescoberto não é o tempo recuperado, como tão bem sabia Marcel Proust (1871 – 1922) e – assim o cremos – Bataille, Warburg e Benjamin. Qualquer (re)descoberta pressupõe o momento em que ela é feita e se todos estes autores olharam para o passado ou para modos de vida dissemelhantes, tidos como “primitivos”, fizeram-no como reação e resistência ao caminho traçado pelo seu tempo, mas fizeram-no, igualmente, com total consciência dos contornos que definiam esse tempo e com os instrumentos por ele disponibilizados (pense-se na importância da fotografia tanto para Warburg, como para Benjamin)³³⁰.

³²⁷ Georges Bataille, «The Surrealist Religion», em *The Absence of Myth: Writings on Surrealism*, ed. & trad. por Michael Richardson (London, New York: Verso, 1994), p. 75.

³²⁸ Yue Zhuo, «Alongside the Animals: Bataille’s “Lascaux Project”», *Yale French Studies*, n. 127 (2015), p. 32.

³²⁹ Simon O’Sullivan, *Art Encounters Deleuze and Guattari: Thought beyond Representation, Renewing Philosophy* (Basingstoke [England] ; New York: Palgrave Macmillan, 2006), pp. 48-49.

³³⁰ A este propósito, remetemos para o ensaio de Giorgio Agamben: Giorgio Agamben, *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*, trad. Vinicius Nicastro Honesko (Chapecó: Argos, 2009). Para o filósofo, contemporâneo é aquele que vive em perpétua dessincronização com o seu próprio tempo, razão pela qual é capaz de ter distância sobre ele e, distanciando, percebê-lo e apreendê-lo. Mas essa não-coincidência com o tempo não significa, precisamente, que ser contemporâneo é sentir-se em casa apenas

É verdade que o *NA* surge como o culminar de várias preocupações que Bataille vinha a entreter desde o pós-guerra, que se prendem com a animalidade e a sua ligação ao sagrado. É evidente que existe, desde o início da sua obra literária, uma preocupação com o papel do sagrado na vida moderna³³¹. Não obstante, é do nosso entender que a razão pela qual Bataille pode olhar para as pinturas de Lascaux e delas extrair o recreio – essa experiência vital, que abre um espaço sagrado – prende-se com a natureza anacrónica do seu olhar, um olhar não apenas infinitamente distanciado do contexto religioso e cultural que assistiu à sua criação, mas um olhar que se inscreve no momento paradigmático de desconstrução do aparato religioso³³². Mais, o próprio adverte para o perigo de cair na nostalgia, diferenciando entre o saudosismo e a necessidade de recuperar uma *experiência* existencial³³³. Por outro lado, gostaríamos de sublinhar que o interesse de Bataille pela religião “primitiva”, isenta das condicionantes cristãs, não se encontra de modo algum desfasado dos dilemas que ditam o seu tempo, um tempo posterior à morte de Deus, que resente o esvaziamento metafísico que se seguiu a ela, mas não pactua com a primazia da razão. Assim, ao criticar a busca de Bataille por um estado pré-cristão e pré-capitalista do ser humano, O’Sullivan esquece-se de que a Modernidade é igualmente caracterizada pelo vácuo que se estabelece depois do dismantelamento do cristianismo e por problemas do foro metafísico imiscuídos nas subjetividades modernas, que têm de se posicionar neste novo mundo secular. Por conseguinte, a Modernidade progressista também tem o seu lado negro, que não embarca no comboio racional e humanista do progresso científico. No ponto seguinte, procuraremos demonstrar que o problema se estende ao

numa época ou num lugar distinto do seu, pois o homem contemporâneo está plenamente ciente do facto irrevogável de pertencer ao seu tempo e dele não poder escapar. A contemporaneidade corresponde, finalmente, a um anacronismo (podemos ser simultaneamente contemporâneos de um filme de Hollywood e de uma peça de Shakespeare). Ser contemporâneo, conclui Agamben, é nutrir uma relação muito particular com o tempo, que pressupõe simultaneamente a aderência ao momento presente e uma assumida distância relativamente a ele. (Agamben, pp. 58-59).

³³¹ É isso que está em causa na fundação da revista *Acéphale* e, em particular, na criação de uma sociedade secreta homónima, cujo intuito era recuperar os antigos valores sagrados através da realização de um sacrifício humano, com Bataille no papel da vítima sacrificial (não havendo alguém disposto a empenhar a gadanha sacrificial, o projeto não foi levado às suas últimas consequências e a sociedade foi dissolvida). Várias foram as vozes que se insurgiram contra este projeto. Uma delas pertencia a Alexandre Kojève, segundo o qual a sacralidade que Bataille propunha recuperar era virulenta e destrutiva; um projeto impossível guiado por um “aprendiz de feiticeiro” fantasista. Ver: Denis Hollier, ed., *Le Collège de Sociologie* (Paris: Éditions Gallimard, 1979), p. 12. Presentemente, um dos críticos mais aguerridos de Georges Bataille é o filósofo Giorgio Agamben. Uma das suas críticas incide sobre as ideias de Bataille acerca do sacrifício. Sobre a crítica de Agamben à teoria do sacrifício de Georges Bataille ver: Jeremy Biles, «The Remains of God: Bataille/Sacrifice/Community», *Culture, Theory and Critique* 52, n. 2–3 (Novembro de 2011), pp. 127–144.

³³² Sobre a importância e validade dos anacronismos, ver: Georges Didi-Huberman, *Diante do Tempo*, trad. Luís Lima (Lisboa: Orfeu Negro, 2017).

³³³ Bataille, «The Moral Meaning of Sociology», p. 116.

domínio artístico, argumentando que a morte de Deus e a queda do edifício da razão resultam num desmantelamento da “metafísica da representação” e que também a arte procurou despir o domínio religioso do seu contexto dogmático e institucional, de modo a encontrar um espaço (vital) onde se posicionar na nova realidade secular.

3.2. A arte depois de Deus

Por momentos, deixemos de parte o Sr. Bataille³³⁴. A revolução iluminista teve importantes repercussões no domínio artístico. Ao nível temático, a moral e os valores iluministas vieram conferir dignidade a uma pintura que o Rococó tinha tornado superficial e delicado. As jovens raparigas em flor que se recreavam despreocupadamente no jardim e as cenas eróticas disfarçadas de mito clássico foram substituídas pela integridade moral de Sócrates e a virtude dos Horácios: David (1748 – 1825) substituiu Boucher (1703 – 1770). As cenas religiosas – encenadas, terríveis, sufocantes, esmagadoras – que o *chiaroscuro* barroco elevou, deram lugar à rigidez conforme ao ideal clássico de civilização (Figuras 10, 11, 12 e 13). A pintura de cavalete migrou dos *salons* para a rua, tornando-se instrumento de propaganda, bem como de pedagogia social (Figura 14)³³⁵. O sol grego viajava no tempo e dava-se a sentir aos neoclassicistas que reconheciam, no clima mediterrânico, a fonte da temperança do povo que inventou a democracia, a filosofia, o ideal do belo. Todavia, do outro lado do sol escondia-se a lua e a sombra projetada da luz iluminista também atingiu a esfera da arte. Posto o primado da razão em causa, ruída a fé no entendimento do homem, teve também a arte que lidar com as reverberações dessa crise de confiança. Foi com o Romantismo que se verificou o reequacionar dos valores introduzidos pelo Iluminismo.

Entre a Revolução Francesa e a Revolução Industrial, o Romantismo insere-se no centro da encruzilhada entre a laicização da sociedade e a sensação de que o mundo não pode prescindir do alimento vital oferecido pela religião. Os séc. XVIII e XIX são, por isso, séculos profundamente contraditórios e dicotómicos, no contexto dos quais tendem a surgir, um pouco por toda a parte, pensamentos que procuram conciliar o inconciliável. É disso exemplo a dicotomia homem moderno/ cavaleiro medieval pensada por Friedrich Schlegel (1772 – 1829). Romântico da primeira geração, Schlegel via no cavaleiro medieval o protótipo perfeito do homem moderno, contraditório por natureza. Para Schlegel, o cavaleiro medieval encontrava-se em permanente estado contraditório entre a

³³⁴ Fazemos aqui referência ao título de uma entrevista dada por Jean-Luc Nancy: *Mais laissons là Monsieur Bataille!*. Nesta, Nancy parafraseia a seguinte clamação de Bataille: “Mais laissons là Monsieur Nietzsche”, cujo intuito era desviar a atenção da figura de Nietzsche enquanto “personagem” emblemática e focar estritamente sobre o pensamento do filósofo.

³³⁵ As telas monumentais de David eram expostas e visitadas por um público abrangente que pagava entrada para as visualizar. Tratava-se de telas dotadas de uma mensagem moralizante, com o intuito de educar e formar o grande público. O *Marat* de David chegou mesmo a ser transportado pela rua, num grande cortejo pedagógico.

fé cristã e a honra guerreira, entre a mortalidade do homem belicoso e a imortalidade do homem cristão. O amor cortês seria, para Schlegel, o exemplo-máximo dessa contradição, pois ele representaria o amor inatingível, o desejo que não pode ser tranquilizado. Por outras palavras, o amor cortês seria a expressão de uma tentativa de conciliação entre a sensualidade e a espiritualidade. Porém, Schlegel reconhece que essa conciliação é uma impossibilidade, razão pela qual a poesia trovadoresca sobre o amor cortês afigurava-se a primeira e mais genial expressão da irreconciliabilidade das contradições inerentes à existência moderna³³⁶.

Noutros domínios, John Ruskin (1819 – 1900) argumentava que “natureza” e “misticismo” não eram termos contraditórios, mas, pelo contrário, dois polos do mesmo movimento em direção ao transcendente. Para o autor, o misticismo devia atuar em harmonia com o mundo natural, pois era apenas graças a um olhar aprofundado sobre a natureza que o artista podia alcançar uma visão transcendente. Face a isso, a permanência do contacto com o mundo sensível afigurava-se fundamental e não podia ser, de modo algum, descurada. A fé de Ruskin apoiava-se sobre a crença num Deus que existe não apenas como entidade exterior ao mundo terreno e sensível, mas que se plasma na potência criativa em parceria com a natureza³³⁷. O artista assumia, desse ponto de vista, o papel de profeta que comunica com a divindade através do estudo plástico sobre a natureza, posteriormente interpretando essa sensação mística através da sua arte³³⁸ – como o havia feito a Pítia com os intestinos animais. Em ambos os casos, verifica-se a preocupação com a possibilidade ou impossibilidade de conciliar a vivência do mundo sensual com um valor teológico superior, que dá sentido à vida.

A segunda geração romântica, que se seguiu ao motim revolucionário, pôs em causa a ordem racional iluminista e estabeleceu a sua própria faculdade mental, que se queria desvinculada do contrato com Deus por um lado e preceder a ordem racional por outro. A essa faculdade, os Românticos conferiram o vetusto nome “imaginação”³³⁹. A imaginação romântica deve ser entendida como um conceito-chave multifacetado, que vem dar resposta ao novo mundo “de-cristianizado”. Ou seja, apesar do importante papel

³³⁶ Jan de Maeyer, *Renaissance de L'enluminure Médiévale: Manuscrits Et Enluminures Belges Du XIXe Siègle Et Leur Contexte Européen* (Leuven University Press, 2007), pp. 30, 31. Recordamos o conceito de “ironia”, problematizado por Schlegel.

³³⁷ Michael Kotzin, «Pre-Raphaelitism, Ruskinism, and French Symbolism», *Art Journal* 25, n. 4 (1966), pp. 348, 349.

³³⁸ Kotzin, p. 349.

³³⁹ Maniquis, «Transfiguring God: Religion, Revolution, Romanticism», p. 23.

que nela joga, a imaginação romântica não diz respeito apenas à invenção artística. Tratando-se de uma meta-faculdade, a imaginação romântica corresponde à mente que observa sensações e impressões e que se observa a si própria nesse processo. O seu movimento é o de um *mise en abîme*, mas ela não redundava numa abstratização, pois pressupõe – e necessita de – uma inscrição no mundo, uma presença histórica e um efeito emotivo³⁴⁰. Em particular – e é essa a *crux* da questão – é possível argumentar, como o faz Robert Maniquis num artigo sobre as fundações teológicas do Romantismo inglês, que a imaginação romântica e os seus derivados modernos (pensamos intuitivamente na imaginação surrealista como o lugar do inconsciente) são fundamentalmente um simulacro de sensações na sua origem religiosas.

Maniquis argumenta que uma geração de escritores românticos ingleses substituiu semanticamente palavras teologicamente carregadas – por exemplo, “paixão” por “intensidade”, “desespero” por “dejeção” – desse modo interpretando a sua percepção desses conceitos de cariz assumidamente religioso³⁴¹. O autor oferece o exemplo do poeta William Blake, que, segundo o autor, melhor que ninguém criou variações poéticas dos tropos cristãos, sendo disso exemplo a transformação de Deus e de Satanás em faculdades mentais humanas e a conversão da “graça” de Deus num sentimento de alegria face à vida e à vitalidade da existência³⁴². O antigo padre transformara-se no novo poeta³⁴³. Como, aliás, bem notou Georges Bataille a respeito de Blake, argumentando no seu livro *La littérature et le mal (A Literatura e o Mal, 1957)*, que a identificação entre homem e poesia sintetizada na figura de Blake, desvinculara a religião tanto de Deus, como da razão, transformando-a numa obra pertencente exclusivamente ao homem³⁴⁴. Desta forma, segundo Bataille, Blake foi capaz de devolver à religião a liberdade da poesia e à poesia o poder soberano da religião, mas um não se fazia equivaler ao outro. Pelo contrário, a poesia de Blake é paradoxal, na medida em que retém o essencial da religião, mas é o sublinhar da ausência da religião tradicional³⁴⁵. Deparando-se com o mundo reduzido à lógica e à ordem racional, Blake transformou a linguagem da Bíblia na sua própria linguagem, restaurando a energia vital à vida condicionada³⁴⁶.

³⁴⁰ Maniquis, pp. 23-24.

³⁴¹ Maniquis, p. 26.

³⁴² Maniquis, p. 27.

³⁴³ Maniquis, p. 27.

³⁴⁴ Bataille, *Literature and Evil*, p. 37.

³⁴⁵ Bataille, pp. 37-38.

³⁴⁶ Bataille, pp. 44-45.

O intuito da imaginação romântica não era necessariamente expressar uma emoção espiritual ou uma memória religiosa, mas tornar autoconsciente a percepção dessa emoção. Destarte, a imaginação romântica não queria fazer retornar os leitores a Deus ou ocupar o lugar de Deus, mas captar o mundo natural, as suas forças e potências e a mente que se observa a si mesma nesse processo³⁴⁷. Vários escritores românticos continuaram a ser homens de fé (como é próprio de certas correntes revivalistas do Romantismo, que desejavam restaurar o poder cada vez mais enfraquecido da religião)³⁴⁸, mas, para aqueles que se haviam desvinculado da realidade cristã ortodoxa e que se sentiam angustiados com o vácuo espiritual, a imaginação permitia uma verve e a possibilidade de escrever com tanto impacto e potência como o faziam os crentes³⁴⁹. Foi através da imaginação poética que Deus foi recuperado, sensualmente e idealmente³⁵⁰. Por conseguinte, num mundo desprovido de Deus, que havia perdido a fé na razão, a imaginação veio oferecer uma resposta à crise da mente, reconectando-a com o mundo e a sensação³⁵¹. Foi através de um longo e gradual processo de secularização do espiritual, reformulação de sentimentos e sensibilidades religiosas, bem como por via de substituições semânticas de palavras de ordem teologicamente significativas da antiga religião, que os Românticos acederam a esse plano epistemológico novo a que chamaram “imaginação”.

Conceitos como o “sublime” podem ser identicamente entendidos como o resultado da laicização de qualidades tradicionalmente cristãs de poder distante e terror³⁵². Face a isso, podemos olhar para as pinturas de Caspar David Friedrich (1774 – 1840) que figuram cruces ou ruínas de catedrais medievais e nelas reconhecer não apenas a filiação religiosa de Friedrich, mas algo como “atributos metafóricos”, metáforas visuais que não aludem apenas a um conteúdo religioso, mas a uma sensação sublimada (Figura 15). O mesmo pode ser dito das paisagens de Friedrich: a esfera celeste é exaltada, já não apenas como residência do Deus cristão, mas também como realização de atributos da experiência votiva cristã, sublimados e transformados na sensação esmagadora e de respeito perante natureza (Figura 16). As figuras humanas que Friedrich insere na

³⁴⁷ Maniquis, «Transfiguring God: Revolution, Religion, Romanticism», p. 31.

³⁴⁸ Aliás, antes de Shelley, o ateísmo não era um posicionamento revolucionário corrente para os autores românticos, antes pelo contrário, era motivo de vergonha e podia resultar na expulsão dos círculos intelectuais. (Maniquis, p. 17.)

³⁴⁹ Maniquis, p. 25. Bataille nota como a literatura romântica está vinculada à sua herança religiosa, pese embora o facto de se dissociar do seu conteúdo dogmático. Na verdade, diz Bataille, a literatura romântica está mais próxima da herança mística. Bataille, *Literature and Evil*, p. 12.

³⁵⁰ Maniquis, «Transfiguring God: Revolution, Religion, Romanticism», p. 25.

³⁵¹ Maniquis, p. 31.

³⁵² Maniquis, p. 32.

composição tomam o lugar da mente que observa o mundo e o espectador, quando observa a pintura, observa-se a si mesmo no ato de contemplação.

Também o discurso crítico e teórico sobre arte, do Romantismo à Modernidade, foi informado por noções intrinsecamente religiosas. Por exemplo, Niklaus Largier, professor de literatura germânica e comparativa e especialista em tradições místicas, argumenta que a invenção da disciplina da estética no séc. XVIII deve grande parte dos seus alicerces à secularização do misticismo monástico. Largier começa por citar grandes paradigmas da Modernidade que foram moldados à luz do encontro entre filósofos e textos místicos medievais, entre os quais o caso mais emblemático é o encontro de Hegel com os textos vernaculares de Meister Eckhart, famoso místico alemão da passagem do séc. XIII para o XIV³⁵³. Outros exemplos citados são Martin Heidegger (1889 – 1976), Jacques Derrida (1930 – 2004) e – sem surpresa – Georges Bataille. Fundamentalmente, aquilo que interessa ao autor demonstrar é que a releitura dos textos místicos a partir do séc. XVI, mas sobretudo nos séc. XVIII, XIX e XX, conduziu à centralização do discurso sobre arte em torno da experiência e da sensação. Deste modo, a partir da época moderna, metáforas místicas foram sendo progressivamente projetadas sobre um novo quadro epistemológico intimamente ligado à experiência. Esta projeção divorciou a linguagem mística do seu contexto hermenêutico medieval e tornou-a permeável a uma série de transformações do séc. XVI em diante, conduzindo, por exemplo, à identificação do misticismo com uma experiência que tem lugar num momento anterior ao pensamento³⁵⁴. Largier chama a este deslocamento “*poiesis* da experiência”, na medida em que ele oferece um modelo de entendimento poético da experiencição do mundo, dando origem ao que Largier chama uma *cosmopoiesis*³⁵⁵. Desta forma, as tradições místicas (reescritas, recicladas e reapropriadas) servem propósitos específicos na Modernidade, que não se limitam à nostalgia e às inclinações esotéricas que fazem igualmente parte do contexto moderno, mas inscrevem-se num movimento de elaboração de mundos possíveis – melhor dizendo, de formas de ver o mundo – que têm uma fonte religiosa, mas escondem a sua origem teológica³⁵⁶.

³⁵³ Niklaus Largier, «Mysticism, Modernity, and the Invention of Aesthetic Experience», *Representations* 105, n. 1 (1 de Fevereiro de 2009), p. 37.

³⁵⁴ Largier, p. 39.

³⁵⁵ Largier, p. 39.

³⁵⁶ Largier, p. 40.

Posto que o Romantismo inaugura uma reconfiguração de dados teológicos, recontextualizados de modo a oferecer um quadro epistemológico capaz de fugir às premissas racionalistas e focar no envolvimento sensual do corpo com o mundo, atentemos aos desenvolvimentos da representação e aos prelúdios que conduziram à chamada “crise da representação” modernista. Nascida no Renascimento, a representação clássica alicerçava-se no pressuposto da verdade do olhar e dos instrumentos pictóricos capazes de transpor essa verdade para a pintura – a janela albertiana (Figura 17). O humanismo renascentista já havia dado o primeiro passo em direção à descentralização do poder de Deus, que oferecia o seu lugar no cume ao homem. Todavia, esse homem mantinha-se filho de Deus, criado à sua imagem e semelhança e se o olho do homem ditava as regras da representação, era o olhar de Deus que nela se plasmava. Quer isso dizer que, na representação clássica, a existência de Deus não é um dado secundário, pelo contrário, o realismo pictórico, a perspectiva albertiana e a geometria conferiam forma ao mundo natural, mas esse mundo era um mundo criado por Deus, dado a ver pela mão de homens que eram igualmente sua criação. Fidedignidade e realismo na pintura significavam fidelidade ao projeto de Deus. No humanismo renascentista, o mundo tinha-se aberto à investigação científica e à maestria dos artistas que já não eram artesãos, mas o génio continuava a ser um presente de Deus e o pintor genial um inspirado.

Com o Romantismo, começam a ruir os alicerces da representação clássica. O artista albertiano, profícuo em manter a distância científica que a geometria euclidiana exige, dá um salto em profundidade. Se considerarmos o argumento de Largier acerca da criação de uma *poiesis* da experiência, que vem ocupar o domínio de atuação da experiência mística num mundo desprovido de Deus, mas incapaz de se servir unicamente do cientificismo e da razão humana, percebemos que, durante os séc. XVIII/XIX, a arte demoliu a janela albertiana, transpondo o estrato mais profundo do mundo e da experimentação, visceral e emotiva, que um corpo pode ter desse mundo. Tomemos o exemplo dos glaciares de Friedrich, que ultrapassam a esfera do possível e pensável para penetrar no impossível da sensação humana (Figura 18). A existência é sublimada: o glaciar cresce em altura e em largura, multiplica-se, as suas arestas são exageradamente aguçadas, a experiência do confronto com a natureza gelada é intensificada, poetizada, o glaciar temORIZA e alicia. Por outro lado, o caminhante que se abandona à contemplação dos picos que se erguem através do nevoeiro na pintura *Der Wanderer über dem*

Nebelmeer (*Caminhante sobre o mar de névoa*, 1817) não contempla uma paisagem real, mas uma paisagem afetiva (Figura 19).

Ademais, não podemos ignorar a importância da mudança na altitude: se o olhar da janela albertiana era frontal, representava o mundo tal como ele era visto pelos homens “cá de baixo”, o pintor romântico, por sua vez, parte para a montanha e ganha coragem de ver, ele também, o mundo a partir de cima. O primeiro voo de balão, graças ao qual o homem pôde erguer-se acima da esfera terrestre, teve lugar a 5 de Junho de 1783³⁵⁷, um acontecimento que podemos tomar como marco simbólico da secularização Ocidental. Da montanha ou do balão, o homem entregava-se ao “exercício do olhar do alto”. Segundo o historiador da filosofia Pierre Hadot, “o exercício do olhar do alto” pertence ao conjunto de “exercícios espirituais” que faziam parte da formação e educação do filósofo desde a Grécia³⁵⁸. No seu livro *N'oublie pas de vivre : Goethe et la tradition antique des exercices spirituels* (*Não Te Esqueças de Viver – Goethe e a Tradição dos Exercícios Espirituais*), Hadot faz uma leitura dos textos de Goethe à luz desses “exercícios espirituais”, entre os quais Hadot conta o “olhar do alto”. Com Goethe (1749 – 1832)³⁵⁹, o “olhar do alto” ganha a forma específica do indivíduo que se dirige ao cume da montanha, lugar onde se depara com o infinito e insondável e onde toma consciência, simultaneamente, da sua pequenez e grandeza, pois “o infinito esmaga-nos, mas o pensamento sobre o infinito eleva-nos, de modo que o sentimento do sublime provoca, em simultâneo, dor, medo e prazer”³⁶⁰. Numa frase, Hadot dá uma definição do “sublime” que deixa pouca margem para dúvidas. Mas, tornar a viagem ao cume e a visão do alto o foco de um texto (Hadot dá o exemplo de certas cenas-chave de *Wilhelm Meisters Wanderjahre* (*Os Anos de Peregrinação de Wilhelm Meister*, 1821) e *Faust II*, 1832)

³⁵⁷Pierre Hadot, *Não Te Esqueças de Viver. Goethe e a Tradição dos Exercícios Espirituais*, trad. Maria Etelvina Santos (Lisboa: Relógio D'Água, 2019), p. 79.

³⁵⁸ *Prática* é, aqui, a palavra-chave, pois Hadot argumenta a favor da filosofia como modo de vida – *ars vivendi* – uma disciplina desenvolvida pelos gregos a partir de exercícios que conferem forma à vida do homem. A filosofia, segundo Hadot, começou por ser uma disciplina prática, atuada segundo preceitos operativos, mais que uma disciplina teórica votada ao abstrato. Ver: Pierre Hadot, *La philosophie comme manière de vivre* (Paris: Le Livre de Poche, 2003).

³⁵⁹ Não podemos deixar de notar que Goethe não se contava a si próprio entre os “românticos”, repudiando a sua “doença”, a sua maneira “doentia” de encarar a vida, que não caía bem ao poeta da *Freude am Dasein* (a alegria de existir). Posto isso, o romantismo ou anti-romantismo de Goethe é um assunto complexo e não é possível proceder à arrumação categórica do escritor em qualquer uma destas alternativas. Goethe coloca desafios à categorização e definição do termo “Romantismo”, obrigando a uma reavaliação do mesmo. A discussão em torno desses desafios já estimulou bastante literatura académica. Por exemplo: Smith, N. Horton «The anti-romanticism of Goethe». *Renaissance and Modern Studies* 2, n. 1 (1958). e Arnd Bohm, «Goethe and the Romantic», em *The Literature of German Romanticism*, ed. Dennis F. Mahoney (Woodbridge, UK: Boydell & Brewer, 2003).

³⁶⁰ Hadot, *Não Te Esqueças de Viver. Goethe e a Tradição dos Exercícios Espirituais*, p. 83.

apenas é possível se o cume estiver desocupado. Trata-se do mesmo no domínio das artes visuais: pintar a vista panorâmica do alto da montanha nem sempre foi um privilégio do artista, que podia dar forma ao mundo celeste, mas tinha perfeita noção do seu lugar na hierarquia.

No Romantismo inglês, definitivamente já não se trata de exercer um olhar de baixo para cima, virado para as alturas em direção ao transcendente, mas levar a cabo um mergulho em profundidade. As nuvens de John Constable (1776 – 1837) são um bom primeiro exemplo desse mergulho em profundidade. Ao focar apenas sobre as nuvens – essas massas de condensação informe – o artista já não está interessado em representar o mundo tal como ele se manifesta através da janela albertiana, mas em penetrar nos seus elementos constituintes e na experiência do homem desses elementos. Nas nuvens de Constable, nota-se um olhar plástico que apenas é possível a partir do momento em que a pintura se liberta do preceito alegórico e religioso e da necessidade de dar a ver uma imagem coerente dessa narrativa. O olhar de Constable não se apoia sobre os instrumentos de desenho distanciadores que possibilitam a construção pensada de uma cena narrativa – a perspetiva dá lugar à atmosfera. A atmosfera é um aspeto sensível e inefável do modo como apreendemos o mundo: ela não corresponde a dados concretos, não pode ser medida nem pesada, apenas pode ser experienciada e a maneira como ela é apreendida difere em função daquele que a apreende. Fazer da atmosfera o assunto central de uma pintura é uma transformação radical ao nível do possível da representação, que ganha permissão de se lançar sobre o inefável e informe do mundo, para além de deixar de ter de representar *coisa alguma*³⁶¹. Para além dos inúmeros estudos de nuvens feitos a óleo ou em desenho, verifica-se que, mesmo nas pinturas de paisagem mais ortodoxas, a atenção do pintor está inteiramente focada sobre o céu nebulado, o ambiente e a atmosfera. Constable foca o olhar sobre as nuvens e afunda-se no profundo indescritível da sua matéria, penetra no

³⁶¹ Para efeitos da presente dissertação, cingimo-nos a esta leitura algo esquemática da arte romântica e da cesura ocorrida a partir dela. Dito isto, estamos conscientes de que a História da Arte é muitíssimo mais complexa, desde logo se pensarmos que a arte cristã foi amplamente determinada pelo complexo problema de como representar, e se se deve representar (é nesse ponto que residem os inúmeros iconoclasmos da cristandade ocidental e oriental ao longo da época medieval), o irrepresentável. Ou seja, ainda que o inefável do mundo terreno – a atmosfera – não tivesse propriamente um lugar na representação cristã, ela é impregnada por um problema análogo, que se prende com a representação do irrepresentável. No entanto, aquilo que procurámos sublinhar neste nosso brevíssimo conto da representação, é a maneira como o envolvimento do homem com o mundo que o rodeia passa a depender cada vez mais da experimentação sensual e sensitiva. Ao contrário da representação do irrepresentável, que se afigura um problema de ordem intelectual, teológica e sumamente abstrata, a representação do inefável da atmosfera faz-se, pelo contrário, por via de um envolvimento corporal e sensual com o mundo, num movimento de penetração nas camadas mais profundas do universo onde nascemos e do qual fazemos integralmente parte.

seu interior como se fosse um pássaro e, nelas perdendo-se, distingue-as. A atenção do pintor e a sua entrega ao ser das nuvens é uma atitude diametralmente oposta à do pintor narrativo. As nuvens de Constable não são idealizadas e muito menos estilizadas, a sua atenção é integralmente canalizada para o movimento, a animação e a natureza específica de cada parte constituinte de uma nuvem. Distinguindo, minuciosamente, nuvem a nuvem, os céus de Constable tornam-se, paradoxalmente, lugares abstratos. A representação sacrifica-se no interior da representação³⁶². Mas este sacrifício dá lugar a uma revelação, pois, aquele que consegue distinguir nuvens – assim o diz Goethe – abarca a infinitude do mundo, que escapa ao pensamento (Figuras 20 e 21)³⁶³.

Mais, para as distinguir, teve Constable de *tocar* nas nuvens, teve de diferenciar entre nuvens e estados meteorológicos, entre texturas mais fofas e airosas e texturas mais densas, sentir a intensidade e a direção do sopro do vento. Nos esboços a caneta ou a grafite, por exemplo, desenhos onde o referente é quase irreconhecível, intui-se perfeitamente a direção em que soprava o vento no dia em que Constable os produziu, a intensidade da chuva, o tecido das nuvens, a sua densidade e a probabilidade de precipitação (Figuras 22 e 23). Quer isso dizer que, para as distinguir, não pôde o artista limitar-se a olhar para as nuvens, ele teve, igualmente, que invocar o tato. Abre-se um novo prisma da *poiesis* da experiência: o toque. Pois, segundo Largier, um dos aspetos fundamentais que a teoria estética do séc. XVIII recuperou do discurso místico medieval foi a importância do toque em detrimento do olhar – sentir Deus é mais importante do que ver Deus – que o autor argumenta ser o começo do fim da hegemonia do olho no discurso artístico³⁶⁴. Largier dá o exemplo de Johann Gottfried von Herder (1744 – 1803), que considerava o toque o sentido prioritário, dado que ele engloba todas as outras sensações e a experiência afetiva como um todo³⁶⁵.

³⁶² Didi-Huberman, *La Ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, p. 303.

³⁶³ “Die Welt, sie ist so groß und breit,/ Der Himmel auch so hehr und weit,/ Ich muß das alles mit den Augen fassen,/ Will sich aber nicht recht denken lassen./ Dich im Unendlichen zu finden,/ Mußt unterscheiden und dann verbinden;/ Drum danket mein beflügelt Lied/ Dem Manne, der Wolken unterschied.“ Johann Wolfgang von Goethe, *Gesammelte Werke: Die Gedichte*, vol. 25, Anaconda Gesammelte Werke (Anaconda, 2015).

³⁶⁴ Niklaus Largier, «The Plasticity of the Soul: Mystical Darkness, Touch, and Aesthetic Experience», *MLN* 125, n. 3 (2010), p. 538.

³⁶⁵ Largier, p. 538. No início do séc. XX, o redirecionamento para os sentidos, em particular o tato, é instigado pela fenomenologia, assim como pela *Gestaltheorie*. Parece existir uma correspondência entre a *Gestaltheorie* e o pensamento filosófico empreendido no seio da fenomenologia, tal como desenvolvida por filósofos como Edmund Husserl (1859 – 1938), Maurice Merleau-Ponty (1908 – 1961) e Martin Heidegger (1889 – 1976). Aliás, Merleau-Ponty, refere as experiências que a *Gestalthérapie* empreendia em Weimar no início do século, no seu livro *Phénoménologie de la Perception (Fenomenologia da*

Se em Constable a experiência do mundo passa pela representação atmosférica das nuvens, em William Turner (1775 – 1851) evidencia-se e intensifica-se o salto em profundidade³⁶⁶. As pinturas tardias, em particular, são paradigmáticas do longo alcance do salto de Turner (Figuras 24 e 25). Chegado ao nível molecular, as formas dissipam-se, corrompem-se os limites, misturam-se as fronteiras e perde-se o norte referencial. O nevoeiro de Londres oculta a superfície da tela, tal como o nevoeiro que tolda o olhar do caminhante. Turner faz com tinta o que Dickens (1812 – 1870) consegue com palavras: nunca uma atmosfera foi descrita de forma mais viva do que o nevoeiro londrino no começo de *Bleak House* (*A Casa Sombria*, 1853)³⁶⁷. O olhar de Turner já nada tem a ver com a distância característica da construção pictórica renascentista, pelo contrário, a sua

Percepção, 1945). Dito de forma abreviada, a teoria da *Gestalt*, tal como nascida no ramo da psicologia no final do séc. XIX e posteriormente desenvolvida nos anos 20 do séc. XX (com psicólogos como Max Wertheimer (1880 – 1943)), diz respeito à suposição de que a *Gestalt*, enquanto configuração ou forma, é maior do que as partes que a compõem. Ou seja, quando um objeto é apreendido, é-o na sua totalidade. Assim, a percepção dos objetos não pode ser fragmentada em valores emocionais e individuais, que depois seriam assemblados como um mosaico. Verifica-se, então, que a *Gestalt* é baseada sobre configurações governadas por leis intrínsecas. Podemos entender que o mesmo se passa na fruição estética: a forma estética não pode ser dissolvida no impacto sensual e emocional dos seus elementos e parâmetros individuais. O sucesso de uma obra de arte depende da qualidade da sua totalidade, do seu sucesso como um todo. Ao aplicar a *Gestalttheorie* à arte, o psicólogo Rudolf Arnheim (1904 – 2007) procurou saber como é que os seres humanos apreendem os objetos de arte, tendo em conta que eles afetam vários sentidos para além da visão: a audição e o tato, por exemplo. Assim, a *Gestalttheorie* debruça-se sobre as seguintes perguntas: como é que os nossos sentidos apreendem uma obra de arte e: há um sentido que apreende primeiro a obra de arte? (Para uma introdução a Rudolf Arnheim e ao seu lugar na história da arte, ver: Arturo Carlo Quintavalle e Robert Julian, «Arnheim and the History of Art», *Salmagundi*, n. 78/79 (1988), pp. 62–69.) A fenomenologia, por seu turno, diz respeito ao estudo das estruturas de consciência tal como experienciadas por um indivíduo na primeira pessoa. Então, a disciplina da fenomenologia pode ser definida, grosso modo, como o estudo das estruturas da experiência. Fenomenologia é o estudo dos fenómenos: a aparência das coisas ou o modo como nós experienciamos as coisas, ou seja, o significado que as coisas têm na nossa experiência. Interessa-nos salientar o facto de ambas estas linhas de pensamento terem o corpo e a experimentação do mundo através do corpo no seu plano central. Tratando-se de disciplinas nascidas no início do séc. XX, parece-nos que existe um antecedente teórico no questionamento romântico em torno da imaginação, das experiências do belo e do sublime e da *cosmopoiesis* suprarreferida. Além disso, em ambos os casos, parece-nos que o enfoque sobre o corpo não teria sido possível sem a crise metafísica iniciada no séc. XVIII e o subsequente questionar do primado da razão.

³⁶⁶ O mergulho em profundidade de Turner no mundo natural anda a par e passo com o mergulho em profundidade nos obscuros confins do homem empreendido pela psicanálise, que nasce na viragem do século e é posteriormente tão aclamada pelas práticas artísticas surrealistas.

³⁶⁷ “Fog everywhere. Fog up the river, where it flows among green aits and meadows; fog down the river, where it rolls defiled among the tiers of shipping, and the waterside pollutions of a great (and dirty) city. Fog in the Essex marshes, fog on the Kentish heights. Fog creeping into the cabooses of collier-brigs; fog lying out on the yards, and hovering in the rigging of great ships; fog drooping on the gunwales of barges and small boats. Fog in the eyes and throats of ancient Greenwich pensioners, wheezing by the firesides of their wards; fog in the stem and bowl of the afternoon pipe of the wrathful skipper, down in his close cabin; fog cruelly pinching the toes and fingers of his shivering little ‘prentice boy on deck. Chance people on the bridges peeping over the parapets into a nether sky of fog, with fog all round them, as if they were up in a balloon, and hanging in the misty clouds.” Charles Dickens, *Bleak House* (London: Penguin Books, 1996), p. 13.

maneira de pintar evidencia um agenciamento do corpo do artista que se imiscui no mais íntimo da atmosfera natural. As suas pinturas são altamente atmosféricas e felizes em criar um ambiente (numa pintura onde o referencial visual é praticamente indiscernível conseguimos, ainda assim, intuir se o ar estava quente ou frio, o dia ventoso ou chuvoso, sentimos a alegria, a vivacidade ou, pelo contrário, a lugubridade da pintura), mas elas são, sobretudo, altamente plásticas. Dirigem-se à superfície retiniana e afetam-na; fazem o corpo sentir, e não pensar. São pintura que se apresenta enquanto tal, evidenciando a sua matéria: cor e luz. Nas pinturas de Turner não existe narrativa a ler, história, alegoria ou moral para decodificar, mas sim afetos compactados numa pintura. Experiências-limite que fogem ao racional e tocam a imaginação do homem (no sentido romântico do termo), o lugar onde a alma sente e onde se abrem as possibilidades de vivência do mundo.

Por conseguinte, verificamos que, na senda da Modernidade, a arte não embarcava totalmente no comboio da crença inabalável na racionalidade humana³⁶⁸. Ao nível

³⁶⁸ No que respeita à historiografia da arte, é possível entender que a crise metafísica por um lado e a perda de fé no racionalismo científico por outro, trouxe tradições historiográficas que, apesar de altamente distintas entre si, têm em comum o facto de se distanciarem da taxonomia e do antiquarianismo de Winckelmann, apostando em leituras menos organizadoras, analíticas e positivistas, mais focadas sobre o envolvimento emotivo do homem com o mundo. Pense-se, por exemplo, na maneira de Heinrich Wölfflin (1864 – 1945) pensou o ornamento e a arquitetura do ponto de vista do corpo que habita o espaço – um corpo com sentimentos, com *Formgefühl*. No seu artigo *Architecture, Objects and Ornament: Heinrich Wölfflin and the Problem of Stilwandlung*, a historiadora Alina Payne faz uma análise da génese teórica do pensamento de Wölfflin. Payne começa por analisar o percurso teórico de Wölfflin, desde a sua tese de doutoramento, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* (1886), à sua obra seminal *Kunsthistorische Grundbegriffe* (1915). A autora aborda a formação das ideias de Wölfflin em torno do corpo entendido como elemento aglutinador na relação entre o objeto de arte, a sua produção e a sua receção. Quando Wölfflin começou a focar o seu questionamento sobre a transformação dos estilos, a arquitetura mostrou-se ideal, pois, segundo Wölfflin, a arquitetura relaciona-se com o homem por via do corpo e, por isso, representa o “espírito vital de uma época”. No entanto, segundo o historiador no seu livro *Renaissance und Barock* (1928), o temperamento de uma época não deve ser procurado nas formas arquitetónicas mais ponderadas e sofisticadas, mas nas artes decorativas mais discretas. Pois, é nestas formas “menores” que reside a sensibilidade formal mais pura e imponderada. É no ornamento, na *Kleinwelt* (constituída não apenas pelo ornamento arquitetónico, mas por todas as coisas “menores” que têm um contacto direto com o corpo, incluindo ferramentas, vestuário, automóveis, mobiliário, etc.), que se dá a renovação dos estilos. Ver: Alina Payne, «Architecture, Objects and Ornament: Heinrich Wölfflin and the Problem of Stilwandlung», em *L'idée du style dans l'historiographie artistique: Variantes nationales et transmissions* (Campisano Editore, sem data). Poderíamos, igualmente, invocar o enorme contributo de Aby Warburg. Sem querer a isso limitar o largo espetro da sua contribuição para a historiografia da arte, é possível entender que o historiador trouxe o irracional para dentro de uma disciplina que começou por ser ordenada e taxonómica e que à ordem retornaria em meados do séc. XX com Panofsky. A este respeito, importa chamar a atenção para a obra do historiador da arte Georges Didi-Huberman, professo admirador e seguidor do pensamento warburgiano em detrimento do legado intelectual deixado por Panofsky. Ressaltamos a sua obra *Diante do Tempo*, na qual Didi-Huberman argumenta a favor de uma História da Arte assumidamente anacrónica, que revela o poder dialético das imagens, entendidas como blocos “multitemporais” que não se prestam a uma historicidade teleológica ou linear. É esta catalisação

artístico, a falta de Deus impunha que a experiência sensível se impingisse à mente em detrimento da primazia da razão³⁶⁹. Evidentemente, não se trata de uma substituição, como se o racionalismo desse lugar ao irracionalismo. Verifica-se, no entanto, a valorização da sensação afetiva, que não é estritamente determinada pela ordem da razão e a ela se furta. Essa valorização passou por um reinvestimento no envolvimento fenomenológico do corpo a partir de um plano epistemológico na sua origem religioso. Deste modo, o elo que ligava, desde a sua nascença, a arte e a religião, não foi quebrado pela reviravolta encetada pelo Iluminismo. Ele aí se manteve, precisando de ser reforçado, a cada vez de forma diferente, fosse por via da imaginação romântica, fosse por via de um plano epistemológico desocupado pelo misticismo dogmático, deixado em aberto para modernos que já não acreditavam em Deus, mas ainda ansiavam pela plenitude existencial que a experiência religiosa oferecia. Entrados no séc. XX, surgem novos problemas – duas Guerras Mundiais – e uma revolução parricida – a vanguardista.

do potencial dialético das imagens que Didi-Huberman pensa ser o assunto central do *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg. Obra da maior relevância, que consiste numa série de painéis negros, dedicados a “arquétipos” de vários géneros, sobre os quais o historiador da arte alemão colocava imagens de diversa natureza, a fim de ativar uma afinidade emotiva (*Pathosformel*) entre imagens aparentemente díspares, revelando uma espécie de subconsciente psicológico e cultural partilhado. Didi-Huberman opõe a iconologia warburgiana à iconografia desenvolvida posteriormente por Panofsky. Para Didi-Huberman, Panofsky apresenta-se como estandarte da historiografia da arte conservadora, que rejeita os anacronismos e procura deslindar o que seria o “texto escondido”, historicamente determinado, das imagens, negando o potencial dialético e destabilizador das mesmas. Didi-Huberman, que dedica dois livros e vários escritos à obra de Aby Warburg, ressalta a influência, sobre Warburg, da filosofia de Nietzsche e dos opostos dionisíaco/apolíneo desenvolvidos pelo filósofo a propósito da arte e cultura grega. Segundo Didi-Huberman, Warburg dedicou-se sobretudo ao reconhecimento da transformação e sobrevivência do elemento dionisíaco na arte. É também Didi-Huberman a revelar o fio que une Warburg, Nietzsche e Freud (1856 – 1939): todos estes autores pertencem a uma época que já não acredita na unilateralidade da razão, e que, pelo contrário, se inquieta face aos poderes e potências discordantes da imaginação, que se interliga com a razão – os *astra* e os *monstra*. Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le Gai Savoir Inquiet, L’oeil de l’histoire* 3 (Paris, França: Les Éditions de Minuit, 2011), p.122.

³⁶⁹ Precisamente a operação que Bataille reconheceu ter tido lugar na poesia de William Blake. Bataille, *Literature and Evil*, p. 41.

3.3. Os aprendizes de feiticeiros³⁷⁰

Ao escrever *Über das Geistige in der Kunst (Do Espiritual na Arte)* em 1911, Kandinsky (1866 – 1944) dava voz a um profundo descontentamento com a alta cultura, que, segundo o pintor, era composta por cientistas ateus e positivistas e artistas naturalistas (com isso vinculando naturalismo e ciência, como se este fosse uma “ciência da arte” – ou uma “arte da ciência”?). Nas “alturas”, como lhe chama Kandinsky, reinam o cientificismo e o positivismo, mas Kandinsky sabe que a ordem e a segurança que aparentam reinar o Olimpo racionalista não passam de uma ilusão, pois nas suas profundezas esconde-se “uma angústia secreta, uma confusão, uma insegurança e um mal-estar”³⁷¹ sub-reptício. A juntar à crítica de Kandinsky está o apontar do dedo à “arte pela arte”, que, segundo o pintor, corresponde à “sufocação de toda [a] ressonância interior que é a vida das cores [e à] dispersão inútil das forças do artista”³⁷². Segundo o pintor, a “arte pela arte” está na origem da “multidão que se arrasta de sala em sala e acha as telas “bonitas” ou “sublimes”³⁷³, o que significa que Kandinsky intuiu a origem romântica da encruzilhada autorreferencial a que a arte havia chegado.

Como vimos, certas concepções românticas, entre as quais o “sublime”, podem ser entendidas como produtos de um longo desenvolvimento de ideias e conceitos religiosos que foram sendo dobrados sobre si mesmos, torcidos e retorcidos até desaguarem num plano epistemológico secularizado, mas dotado dos mesmos princípios. No entanto, a abertura moderna à experiência poética do mundo através do corpo conduz, no limite, a uma sobrevalorização dos dados formais e sensitivos de uma obra de arte, subtraindo-lhe qualquer ligação a uma exterioridade que não seja a afetação através dos dados plásticos ou pictóricos. Ou seja, Kandinsky denuncia a ausência do fundo religioso e espiritual, tornado irreconhecível na “arte pela arte”, que o pintor entende ser um “materialismo empobrecido”³⁷⁴. Face a este empobrecimento, Kandinsky revela a “necessidade

³⁷⁰ Com este título, escolhemos fazer referência a um artigo escrito por Bataille para o *Collège de Sociologie* intitulado *L’Apprenti sorcier*. Este artigo está incluído na coletânea de textos, cartas e documentos redigidos por Bataille entre os anos 1932 e 1939, editada pela Éditions de la Différence. Georges Bataille, *L’apprenti sorcier*, ed. Marina Galletti (Éditions de la Différence, 1999).

³⁷¹ Wassily Kandinsky, *Do Espiritual na Arte*, trad. Maria Helena de Freitas, 9º (Alfragide: Dom Quixote, 2013), p. 44.

³⁷² Kandinsky, p. 30.

³⁷³ Kandinsky, p. 30.

³⁷⁴ Interessantemente, Kandinsky menciona o conceito de “ambiente” ou “atmosfera” – *Stimmung*, em alemão – a que aludimos anteriormente, lamentando o facto deste “termo que deve designar as aspirações poéticas de uma alma artística vibrante” ter sido desprestigiado e “profanado”. Kandinsky, p. 29.

fundamental” que preside à arte e afirma que a arte pertence ao domínio da “vida espiritual” do homem, afigurando-se o “pão espiritual” capaz de satisfazer essa necessidade³⁷⁵. No início do seu livro, Kandinsky menciona o natural interesse dos pintores do seu tempo pelas artes primitivas, a afinidade espiritual que os artistas modernos sentem com esses “artistas puros”, cuja arte não tem outra contingência senão a sua “essência interior”³⁷⁶. Porém, Kandinsky vaticina o insucesso dessa ligação magnética entre a arte moderna e o primitivo, insinuando, mais à frente no seu livro, a supremacia da forma abstrata sobre o primitivismo³⁷⁷. Sabidamente, o caminho do pintor levá-lo-ia a uma resposta de outro tipo aos desafios que a Modernidade colocou à arte. Ainda assim, no início do seu livro, Kandinsky coloca o dedo na ferida que conduziu Picasso (1881 – 1973) às *Demoiselles* e colocou Nolde (1867 – 1956) no barco rumo aos *Urvölker* – os “povos primitivos”³⁷⁸.

Em 1986, o antropólogo e colecionador de arte Francesco Pellizzi deu uma conferência na Cooper Union em Nova Iorque intitulada *Adventures of the Symbol: Magic for the Sake of Art*, acerca da relação entre o objeto de vanguarda e o objeto primitivo. Trata-se apenas de uma entre muitas incursões do antropólogo neste tema³⁷⁹, que tem como objetivo descortinar a “atitude” geral que subjaz à preponderante atração da arte moderna pelo primitivo. Interessantemente, Pellizzi faz coincidir o surgimento dessa atração com o pico da “arte pela arte” que Kandinsky tão duramente criticava³⁸⁰. Divorciada das suas antigas premissas religiosas, a “arte pela arte” foi o culminar da desarticulação da representação dos seus limites contextuais tradicionais. Posta em crise, deu-se uma descontextualização da representação, ocorrida de duas maneiras: a primeira,

³⁷⁵ Kandinsky, pp. 27 - 36.

³⁷⁶ Kandinsky, pp. 27, 28.

³⁷⁷ Kandinsky, p. 57.

³⁷⁸ Presentemente não temos oportunidade de expor o conteúdo do livro de Kandinsky na íntegra, nem de confrontar a ânsia de Kandinsky pelo espiritual na arte com a leitura de Bataille do “recreio” da arte. No entanto, assinalamos que tal comparação mereceria uma leitura aprofundada, dado que se verifica haver várias coincidências (acompanhadas, como é evidente, de várias divergências) entre o pensamento de um e outro. Note-se, por exemplo, a frase inerentemente bataillana surgida sensivelmente a meio do livro de Kandinsky: “O artista deve adoptar como ponto de partida a impossibilidade e, mais do que isso, a inutilidade de copiar o objecto sem outro propósito senão o de copiar (...)”. Kandinsky, p. 78. Por outro lado, a “necessidade interior” da arte de Kandinsky, constituída por “três necessidades *místicas*”, remete-nos invariavelmente para a “experiência interior” – mística – de Bataille, assim como a isenção do “elemento pessoal” da arte em prol do “elemento de arte puro” é em tudo semelhante à “intenção de recreio” sublevada em detrimento da “intenção prática”. Kandinsky, pp. 83-84.

³⁷⁹ Ver também: Francesco Pellizzi, «Anthropology and Primitivism», *RES: Anthropology and Aesthetics*, n. 44 (Autumn de 2003).

³⁸⁰ Francesco Pellizzi, «Adventures of the Symbol: Magic for the Sake of Art», em *Lecture Number One* (Lectures on Constructed Thought, The Great Hall of the Cooper Union, New York: The Irwin S. Chanin School of Architecture of the Cooper Union for the Advancement of Science & Art, 1986), p. 2.

que Pellizzi remete para as viagens de Nolde e Gauguin (1843 – 1903) para o Pacífico (o primeiro para a Melanésia, o segundo para a Polinésia), resume-se à assimilação de determinadas formas visuais e a sua reutilização como efeitos decorativos ajustados a um projeto expressivo que vinha dar resposta ao problema do papel da pintura ocidental depois da fotografia. A segunda e, do ponto de vista de Pellizzi, a mais significativa para os desenvolvimentos seguintes do Modernismo e do Pós-Modernismo, teve lugar no momento em que o artefacto primitivo passou a incluir o cânone ocidental e a ser considerado “arte”³⁸¹.

Pellizzi começa por incidir sobre as características que, de um ponto de vista antropológico, constituem um “símbolo” tradicional: a sua organização estritamente relacional, que faz do símbolo um “bloco compactado de sentido” implosivo, por oposição ao “signo” saussuriano. Para Pellizzi, o *conteúdo* de uma obra de arte, que não deve ser confundido com o “tema” ou “assunto”, é aquilo que constitui o seu cerne simbólico. A incursão pela definição daquilo que constitui um “símbolo” permite a Pellizzi fazer uma primeira declaração controversa, nomeadamente, que existe uma ligação aparentemente contraditória – mas não por isso menos profunda – entre primitivismo e introspeção³⁸². Segundo Pellizzi, com o primitivismo a arte mergulhou em si mesma num movimento de introspeção, o que não deixa de recordar as palavras de Kandinsky, segundo o qual, no Modernismo, “[c]onscientemente ou não, os artistas seguem o “conhece-te a ti mesmo” de Sócrates”³⁸³. Para o antropólogo, o mergulho em si mesmo significa um mergulho no domínio do pensamento mágico e simbólico³⁸⁴. Tal como Kandinsky, Pellizzi reconhece que este mergulho veio dar resposta a uma “necessidade” pungente, instigada pelo facto de todo o Modernismo ser atravessado pela sensação subliminar de uma carência ou, como Pellizzi coloca o problema, preocupações sobre substância, que é o mesmo que dizer preocupações sobre conteúdo³⁸⁵. Estas preocupações surgiram no confronto com uma “arte pela arte”, considerada parca e insuficiente pelos artistas de início do séc. XX. Por essa razão, o interesse dos artistas modernistas pelos objetos primitivos – Picasso pelas máscaras africanas, para nomear apenas o exemplo mais conhecido – não se reduzia a uma curiosidade relativamente à sua aparência formal, mas correspondia a um anseio genuíno, uma admiração pela

³⁸¹ Pellizzi, p. 2.

³⁸² Pellizzi, p. 6.

³⁸³ Kandinsky, *Do Espiritual na Arte*, p. 57.

³⁸⁴ Pellizzi, «Adventures of the Symbol: Magic for the Sake of Art», pp. 6, 7.

³⁸⁵ Pellizzi, p. 7.

“autenticidade” destas peças e uma satisfação vital que a experiência com elas proporcionava, na medida em que acalmava o anseio pelo dito “conteúdo”. Assim, aquilo que Picasso e outros artistas modernistas distinguiram nas artes primitivas, foi a sua magia³⁸⁶.

Quer isso dizer que a magia dos objetos primitivos veio substituir o Deus morto do Ocidente europeu? De modo algum, dado que a distância – o exotismo – destas peças não passara despercebida aos artistas modernistas, cuja admiração estava longe da ingenuidade capaz de achar que um se substituíra ao outro. Porém, atentando às manifestações culturais de início do século, verificamos que a magia veio oferecer uma forma possível de substância – um “mundo possível”, ou uma *cosmopoiesis*, nas palavras de Largier – a um mundo que dela se sentia privado. Daí verificarmos o surgimento de um enorme interesse pela magia (negra) durante o séc. XIX e inícios de XX, principiado pela corrente gótica do Romantismo: o culto da ruína propagado um pouco por toda a Europa e particularmente bem representado nos jardins e na arquitetura paisagística, as histórias de fantasmas popularizadas durante o primeiro Romantismo e a época vitoriana, a moda do espiritismo que levou de assalto a França da *belle époque*, ou a tendência para incluir espectros nas fotografias de retrato de início do século, efeito conseguido graças a truques engenhosos que davam bom uso à longa exposição da fotografia. Ou ainda, o curioso retorno em força da superstição e de crenças, cultos e práticas impulsionadas pela prevenção supersticiosa durante a Primeira Guerra³⁸⁷.

Chegados quase a meados do séc. XX – passadas as duas Grandes Guerras – verifica-se que o interesse pela magia não subsumiu, muito pelo contrário. Escrito em 1947, o *Doktor Faustus* de Thomas Mann (1875 – 1955) dá-nos uma visão da intromissão da magia no mundo secularizado a partir da experiência de Adrian Leverkühn, o Fausto dos tempos modernos. Apesar do seu talento natural e predisposição precoce para a música, Adrian decide ingressar no seminário na esperança de encontrar, na teologia, resposta às suas ânsias existenciais. Mas, deparando-se com um fundo vazio, abandona o caminho de Deus e coloca-se ao serviço da música, momento em que vende a sua alma ao diabo a troco de superioridade criativa e momentos radiantes de genialidade. Temos de levar a sério a conversão e subsequente desconversão de Adrian (semelhante à de Bataille), posto que a desilusão sentida é-o em relação à ineficácia da teologia para

³⁸⁶ Pellizzi, p. 8.

³⁸⁷ Didi-Huberman, *Atlas ou le Gai Savoir Inquiet*, p. 228.

responder aos problemas do foro existencial e metafísico. Quando Adrian recorre ao diabo, depara-se com um ser mágico, um bruxo e *expert* nas artes negras, capaz de desaparecer e reaparecer, mudar a qualquer momento de configuração, gelar o coração de quem com ele se depara ou aquecer-lhe a alma a bel-prazer³⁸⁸. É esse ser mágico que oferece a Adrian a substância que lhe faltava, a matéria criativa que lhe permitirá, finalmente, compor com maestria. Mas os acessos de genialidade surgem, eles próprios, de forma mágica – aparecendo num dia, desaparecendo no outro, tomando Adrian momentaneamente possesso. Com efeito, as alusões à magia são constantes ao longo do livro. Tome-se como exemplo o momento em que Adrian afirma, numa discussão sobre composição, que “razão e magia (...) encontram-se e tornam-se um na sabedoria, na consagração, na crença nas estrelas, nos números...”³⁸⁹.

Noutros palcos iniciáticos, Antonin Artaud (1896 – 1948) era convidado, em 1948, apenas um mês antes de falecer, a participar numa emissão radiofónica onde o autor esperava declamar um poema intitulado *Pour en finir avec le jugement de Dieu (Para Acabar de Vez com o Juízo de Deus)*³⁹⁰. O poema viria a ser censurado e a emissão cancelada a 1 de Fevereiro de 1948, na véspera da sua difusão. Neste poema, Artaud empreende um feroz ataque contra a religião cristã, ao mesmo tempo que se questiona sobre o caminho a seguir uma vez abolida a antiga ordem de Deus. Pelo meio, Artaud introduz bruxedos e encantamentos que clama entre os sacrilégios proferidos, como se desejasse lançar um feitiço para eliminar, de vez, o alcance de Deus no mundo³⁹¹. Questionando-se sobre aquilo que deve tomar o lugar de Deus depois da sua morte, Artaud responde: o corpo. “a presença/ da minha dor/ de corpo,/ a presença/ agressiva/ jamais cansativa/ do meu/ corpo;”³⁹². Artaud proclama um hino escatológico ao corpo, às suas secreções, aos seus excessos, instiga à dança dionisíaca, apela à libertação extática do corpo, esperando criar “uma obra onde se sinta todo o sistema nervoso iluminado como

³⁸⁸ É de notar a influência de Dostoievski (1821 – 1881) e do diabo que aparece a Ivan no final de *Os Irmãos Karamazov* (1880) sobre Mann e a construção da cena da aparição em *Doktor Faustus*.

³⁸⁹ Thomas Mann, *Doktor Faustus*, 42º (Frankfurt am Main: FISCHER Taschenbuch, 2020), pp. 261-262. Tradução livre da autora: „Vernunft und Magie (...) begegnen sich wohl und werden eins in dem, was man Weisheit, Einweihung nennt, im Glauben an die Sterne, die Zahlen...”

³⁹⁰ Artaud terá lido o livro *Experiência Interior* e enviado uma carta a Bataille, pedindo-lhe que retornasse a Deus, reconhecendo no seu texto a necessidade de Bataille proceder a uma reconversão. Contudo, Bataille admite que se tratava da carta “de um louco”. Georges Bataille, «Surrealism from Day to Day», em *The Absence of Myth: Writings on Surrealism*, ed. & trad. por Michael Richardson (London, New York: Verso, 1994), p. 44.

³⁹¹ Antonin Artaud, *Para Acabar de Vez com o Juízo de Deus seguido de O Teatro da Crueldade*, trad. Luiza Neto Jorge e Manuel João Gomes (VS., 2018), p. 93.

³⁹² Artaud, p. 28.

que por um fotóforo com vibrações consonâncias que convidem o homem *a sair* COM o seu corpo para acompanhar até ao céu esta nova, insólita e radiosa Epifania”³⁹³. No final da emissão, em resposta a uma pergunta colocada pelo entrevistador, Artaud explica aquilo que entende por “crueldade”, dizendo que “[c]rueldade é o acto de extirpar pelo sangue e até ao próprio sangue-deus o bestial acaso da inconsciente animalidade humana onde quer que ele se encontre”³⁹⁴.

Destarte, verifica-se que em 1947 e 1948, respetivamente dois e três anos após o término da Segunda Guerra, Thomas Mann e Artaud continuavam a sentir a necessidade de afastar Deus do mundo, apesar de sofrerem com o vazio existencial que se havia seguido à sua exclusão. Interessa-nos salientar que em ambos os casos é à magia, ao estado animal (no caso de Artaud) e ao corpo (as enxaquecas de Adrian são o meio através do qual Mefistófeles infunde os acessos de genialidade no compositor) que estes autores recorrem para preencher o vácuo deixado por Deus. Todos os aspetos supramencionados – magia, estado animal, corpo – pertencem à mesma família, na medida em que reivindicam o acesso a um submundo visceral, um mergulho em profundidade no interior do homem e do mundo: o mergulho pictórico de Turner e o mergulho de Pellizzi no domínio do pensamento mágico e simbólico, mas também o inconsciente surrealista ou a compulsão animal de Bataille. A magia guarda da metafísica aquilo que nela é vital e substancial, mas rejeita o que nela é moral e transcendência³⁹⁵. Apela ao fundo do ser, manifesto pelo corpo, inapreensível pelo intelecto e a razão. Pensemos nos cultos vudu, nas danças e nos êxtases induzidos através de substâncias intoxicantes cujo propósito é, segundo Francesco Pellizzi, aceder a um domínio no interior do homem que ecoa o plano onírico³⁹⁶.

Por esta via, é-nos dado o primeiro motivo para regressar a Bataille, que havíamos abandonado durante um longo, mas necessário, interregno. Vimos, no ponto anterior, como um plano epistemológico místico-religioso foi sendo progressivamente transformado num domínio poético onde se desenrolam as possibilidades de experiência do mundo através do corpo. Envergámos, igualmente, pelos contornos da “imaginação” romântica, entendida como conceito multifacetado que compreende a

³⁹³ Artaud, p. 61. Itálicos e maiúsculas no original.

³⁹⁴ Artaud, p. 32.

³⁹⁵ Segundo Bataille, a magia é um reflexo das tradições religiosas ancestrais, anteriores à determinação moral. Bataille, «Surrealism and How it Differs from Existentialism», p. 64.

³⁹⁶ Pellizzi, «Some Notes on Sacrifice, Shamanism, and the Artifact», pp. 240-241.

recontextualização romântica de palavras, tropos, noções e ideias teológicas. Rapidamente compreendemos como estes dois primeiros dados nos são úteis para pensar sobre o pensamento de Bataille acerca da arte. Pois, no capítulo anterior constatámos que o autor entende o processo criativo como uma experiência extática que tem lugar com e através do corpo. Determinámos que é possível compreender que Bataille atribui à arte e à religião o mesmo parentesco, como duas irmãs que, não tendo necessariamente partilhado o ventre à nascença, rapidamente se encontraram e aperceberam das afinidades que partilham. Começámos, igualmente, por sugerir, a partir da leitura que Bataille faz da obra de Manet, que a arte pode afigurar-se o meio privilegiado de manutenção do sagrado na vida moderna. A Manet regressaremos prontamente, porém, de momento interessamos somente sublinhar dois aspetos: 1) que o facto de Bataille sublevar as experiências extáticas passíveis de serem apreendidas por intermédio do corpo em detrimento da mente e da razão é uma progressão natural das tendências românticas que contestaram a primazia da razão 2) que a conceção da “experiência interior” de Bataille é o resultado da laicização romântica do quadro epistemológico religioso, transformado em *poiesis* da experiência e em “imaginação” romântica³⁹⁷.

Por outro lado, acabámos de ver como a magia, na medida em que ela significa um mergulho no âmago do ser humano, veio oferecer, aos artistas que dela se sentiam privados, um campo fértil para cultivar “substância”. No *E*, Bataille afirma que “hoje, quando o sacrifício saiu do conjunto da nossa experiência, a imaginação tem que se substituir à sua prática”³⁹⁸. Dissequemos esta afirmação: em primeiro lugar, Bataille refere os rituais sacrificiais pagãos, rituais mágicos erradicados da realidade ocidental após o derradeiro sacrifício de Cristo³⁹⁹. Seguidamente, menciona a “imaginação” como sendo a única coisa capaz de substituir a prática do sacrifício. Como vimos, o gesto artístico, segundo Bataille, é idêntico ao gesto sacrificial, na medida em que o sacrifício

³⁹⁷ Para um aprofundamento da relação entre Bataille e o Romantismo, ver: Susana Daniela Moreira Gomes Barbosa, «O Outro da Razão - A tradição romântica em Georges Bataille» (Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2001).

³⁹⁸ Bataille, *O Erotismo*, p. 79.

³⁹⁹ Aqui, seguimos a teoria mimética de René Girard, segundo a qual o homem tende a mimetizar o seu vizinho, desejando somente na medida em que o seu desejo é uma mimetização do desejo de outrem, o que conduz invariavelmente à violência social e endémica. Ao sacrificar-se pela humanidade, Cristo instituiu, por um lado, o último sacrifício da história do Ocidente, por outro, revelou o ideal de bondade e amor passível de ser mimetizado sem que essa mimetização conduzisse à derradeira violência. Sobre a teoria mimética de René Girard, ver: René Girard, *Le Bouc émissaire* (Vanves: Le Livre de Poche, 1986). E René Girard, *La Violence et le Sacré* (Paris: Fayard/Pluriel, 2011). Aqui, é necessário fazer a distinção entre o sacrifício pagão, entendido como ritual comunitário que tem de ter lugar de modo a manter a ordem tribal e societária, e os mártires cristãos, cujo sacrifício tinha contornos individuais e cuja finalidade não era apaziguar os impulsos violentos (dos homens ou dos deuses).

acarreta um deslocamento da condição descontínua do sacrificado, que se torna contínuo ao ser entregue à morte, tal como a arte significa um deslocamento dos objetos de trabalho que, ao serem utilizados inutilmente e em recreio, são transpostos da esfera descontínua dos objetos transcendentais para a esfera contínua da imanência. Igualmente, o sacrificador aproxima-se, tanto quanto possível, da morte e, conseqüentemente, da continuidade, assim como o faz o artista, ao entregar-se ao êxtase e ao recreio. Finalmente, se a imaginação for entendida no sentido romântico, ou seja, como plano mental que acolhe e torna autoconsciente, poeticamente, as sensações do mundo que o corpo apreende, verificamos que o círculo se fecha, considerando que o papel antigamente atribuído ao sacrifício deve ser, agora, desempenhado pela imaginação. Em suma: a intimidade alcança-se experimentando poeticamente o mundo.

Retornemos a Pellizzi e à sua conferência, para transpor o difícil domínio do estatuto *representacional* da arte no Modernismo. O antropólogo descreve um feitiço ou um bruxedo como um procedimento mágico que, invisivelmente, surte um efeito. Parte daí que a magia pertence ao reino da causalidade, ou seja, ao reino analógico dos afetos onde A afeta B e prevalecem o anseio, o desejo e a satisfação (pecados do corpo condenados pelo cristianismo). A coincidência mágica entre ações e os seus efeitos introduz o acaso no fluxo causal da feitiçaria e é essa oscilação entre causalidade e acaso que aproxima o pensamento mágico do processo de formação simbólica, conjuntamente autorreferencial e arbitrário⁴⁰⁰. Por isso, “simbólico” refere-se a algo que é simultaneamente exterior à sua forma e indissociável da sua configuração. Por outras palavras, a forma do símbolo plasma-se no seu conteúdo, ou seja, é-lhe imanente⁴⁰¹. A descontextualização levada a cabo pelos surrealistas e dadaístas quando elegiam objetos mundanos, encontrados na feira da ladra, e os transportavam para a esfera artística, equipara-se à descontextualização sofrida pelos objetos primitivos quando levados para o museu de etnografia⁴⁰². Essa descontextualização transfere função – que se perde – para a forma – que já não se limita às suas características plásticas e pictóricas. No objeto de arte moderna verifica-se uma tensão entre forma e função (o urinol é inútil no museu, útil

⁴⁰⁰ Precisamente o que diz Bataille a propósito da função simbólica da festa sagrada: se a festa não fosse permeada por um elemento casuístico, não teria a mesma importância e não seria simbólica. Bataille, *Literature and Evil*, p. 46.

⁴⁰¹ Pellizzi, «Adventures of the Symbol: Magic for the Sake of Art», pp. 8, 9.

⁴⁰² Pellizzi, p. 10. Para uma leitura mais exaustiva do processo de descontextualização operado pelos dadaístas e surrealistas e a importância desse gesto para o desenvolvimento moderno da disciplina da antropologia, ver: Francesco Pellizzi, «Anthropology and Primitivism», *RES: Anthropology and Aesthetics*, n. 44 (Outono de 2003).

na casa de banho). O objeto passa a ser re-apresentado e é essa distância entre o objeto e a sua função original que constitui o seu conteúdo, ou seja, o seu cerne simbólico⁴⁰³.

Pellizzi entende que os artistas da vanguarda descobriram, nos objetos mágicos que reencontraram no *Musée du Trocadéro*, objetos que tinham sido manufacturados com um propósito, feitos para obter certo efeito mágico⁴⁰⁴. Este propósito era distinto do propósito moral, político e didático da pintura antiga e do desígnio das artes decorativas (um objeto fétiche não tem uma utilidade da mesma maneira que tem um conjunto de chá de Limoges), embora não redundasse na “arte pela arte”. De repente, davam-se a ver a olhos ocidentais objetos semelhantes a esculturas, expostos no museu (razão pela qual eram dotados de autonomia artística), mas que conservavam o poder com que haviam sido munidos originalmente, quando ainda eram utilizados para chamar um espírito, invocar um deus, espantar um demónio ou comunicar com um antepassado⁴⁰⁵.

⁴⁰³ Pellizzi, «Adventures of the Symbol: Magic for the Sake of Art», p. 11. Podemos acrescentar, alterando em certa medida o argumento de Pellizzi, que existe um paralelismo a fazer com o deslocamento sacrificial acima referido. Bataille entende que o sacrifício procede à deslocação da condição de um ser – descontínuo passa a contínuo – mas é precisamente isso que acontece igualmente com os *objects trouvés* e os *ready-made*, assim como os artefactos primitivos: ao serem transpostos para a esfera da arte, desvinculam-se da sua condição de objeto, descontínua e transcendente, e passam a fazer parte de um domínio outro.

⁴⁰⁴ Pellizzi, p. 9.

⁴⁰⁵ Saltando do contexto vanguardista para a cena artística do pós-guerra que recebeu, com assombro, a descoberta das pinturas de Lascaux, facilmente intuímos a importância do propósito destas pinturas para uma geração assombrada pela guerra. Conhecidamente, Adorno sentenciou a ruína da poesia depois de Auschwitz (nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch“ („escrever um poema depois de Auschwitz é a barbárie.“ Tradução livre da autora). Cit. por Robert Kaufman, «Poetry after “Poetry after Auschwitz”», em *Art and Aesthetics after Adorno*, por Jay M. Bernstein et al., *The Townsend Papers in the Humanities 3* (Berkeley: The Townsend Papers in the Humanities University of California Press, 2010), p. 116.) e pese embora não seja nosso intuito envergar pelo intrincado problema do “fim da arte”, há que considerar o impacto que qualquer guerra tem sobre o domínio artístico, posto que se trata de uma atividade que não contribui ativamente para a sobrevivência e sustentação de uma sociedade. A arte não colhe alimento, não manufactura armas, não trata doentes. A arte é inútil, e essa inutilidade consterna o artista que se depara com a guerra e pouco pode contribuir para a sua evolução ou o seu término. Destarte, quando Bataille insiste na capacidade do recreio em, precisamente por ser inútil, aproximar-se da intimidade e elevar o homem a um estado extático que o subtrai ao curso normal da vida, está a soberanizar a inutilidade, ou seja, a conferir-lhe substância e relevância. Deste modo, reconhecemos que existe uma preocupação em reivindicar um propósito para a arte, que também não é o propósito das artes decorativas, nem tão pouco é o propósito político e institucional da pintura antiga. Trata-se de um propósito religioso, vital, que germina, paradoxalmente, da falta de propósito. O problema do “fim da arte” está intimamente ligado com o “fim da História”, a que Bataille não ficou, de modo algum, indiferente. O fim da História começa por ser augurado por Hegel na sua leitura teleológica do progresso do homem no seio da História. O problema do fim da História foi discutido nas aulas de Kojève sobre Hegel, a que Bataille assistiu. Na interpretação que Kojève faz de Hegel, o fim da História pressupõe necessariamente o fim do homem, posto que a História nada mais é do que ação de negação dialética às mãos do homem, que é simultaneamente o sujeito e aquilo que está em causa nesta negação. Confrontado com a iminência do fim do homem, Bataille escreveu uma carta a Kojève, na qual expôs os contornos de uma “negatividade sem uso”, ou seja, uma negatividade que, de algum modo, sobrevivesse ao fim da História. Na medida em que a negatividade de Hegel pressupõe uma ação, um fazer, Bataille questiona-se sobre o que aconteceria se fosse instaurada uma negatividade sem ação, sem uso – uma negatividade inútil. O próprio Bataille, na medida em que ele personificaria essa negatividade sem uso – “a ferida aberta que é a minha vida” – constituiria uma refutação ao sistema fechado

Fechados nos museus de etnografia, os objetos primitivos revelavam aos artistas ocidentais – descristianizados e ignorantes de que se encontravam às portas da guerra (recordamos que as *Demoiselles* foram pintadas em 1907, pouco tempo antes do deflagrar da Primeira Guerra) – o seu poder e o seu propósito como tótemes evocativos, artefactos mágicos capazes de tornar presente entidades ausentes (a evocação dos antepassados, dos defuntos, dos espíritos da floresta através da máscara, a encarnação tangível de um deus num ídolo ou a mistura de poderes conflituosos num objeto fétiche). Segundo Pellizzi, um dos aspetos fundamentais dos objetos primitivos – e da sua receção no Modernismo – é o facto de eles evocarem uma ausência que tem a possibilidade de se transformar numa presença; algo que não está lá, mas está potencialmente lá. A magia destes objetos residia por conseguinte no seu potencial evocativo, na sua capacidade tornar presente, simbolicamente, uma entidade poderosa, ao invés de a representar⁴⁰⁶. Quer isso dizer também que o objeto primitivo esconde o seu referente, que não se encontra plenamente manifesto na forma. Esse referente desloca-se no objeto primitivo, oscilando entre imanência e transcendência – a simultânea presença e ausência do antepassado ou do espírito da floresta na máscara, por exemplo⁴⁰⁷. Mas o objeto de vanguarda também esconde o seu referente, pois como se “lê” o *Quadrado Negro* (1915) de Malevich (1879 – 1935)? (Figura 27) Encontramo-nos no polo oposto da codificação clássica. O objeto de vanguarda também vacila, entre a sua “objetualidade” (*objecthood*), ou seja, a sua autorreferencialidade (que obscurece o significado da obra) e a transferência da sua mensagem para o espetador, o “novo crente” que completa a obra⁴⁰⁸.

Tal como o ritual iniciático apenas tem efeito se os jovens iniciados nele acreditarem, também o objeto de vanguarda tem de ser credenciado pelo espetador, que necessita de acreditar que o urinol exposto ao contrário e assinado é uma obra de arte, em suma, que necessita de admitir o poder da arte, para que ela surta efeito. Tal como o bruxedo proferido por Artaud no começo da sua obra: “kré pucta kré pukta pek lile kré e pektile pte kruk” é acompanhado da ressalva: “tudo isto deverá alinhar-se com extrema precisão numa sucessão fulminante”⁴⁰⁹, também o público tem de se entregar à

de Hegel. Cit. por Giorgio Agamben, *The Open: Man and Animal*, ed. Werner Hamacher, trad. Kevin Atell, Crossing Aesthetics (Stanford, California: Stanford University Press, 2004), p. 7. Tradução livre da autora: “the open wound that is my life”. Esta negatividade inútil tomaria a forma, precisamente, do erotismo sem freio, do riso perante a morte, do êxtase, etc. Ver: Agamben, pp. 6-8.

⁴⁰⁶ Pellizzi, «Adventures of the Symbol: Magic for the Sake of Art», p. 10.

⁴⁰⁷ Pellizzi, p. 14.

⁴⁰⁸ Pellizzi, «Adventures of the Symbol: Magic for the Sake of Art», p. 14.

⁴⁰⁹ Artaud, *Para Acabar de Vez com o Juízo de Deus seguido de O Teatro da Crueldade*, p. 9.

experiência de visualização moderna e nela crer, sem duvidar da sua eficácia. De igual maneira, quando o jovem iniciado veste a máscara, tem de acreditar nos espíritos que controlam o medo e o poder, de modo a tornar-se um com eles. Mas o objeto deste investimento – a máscara antes e depois de ser usada – é um objeto oco e vazio de significado. O seu referente é um espírito, cuja encarnação na máscara possibilita a passagem da ausência para a presença, mas fora desse contexto representacional ele não tem valor, nem significado⁴¹⁰. Tal é o caso, também, do objeto de vanguarda, que volta a ser o objeto oco que é, se nele não acreditar a sua audiência.

A ruptura com o modo clássico deu-se no momento em que o objeto começou a ser apreciado nos seus próprios termos. Na Modernidade, as imagens dentro dos objetos de arte já não falam como o faziam na Idade Média e no Renascimento, mas não é por isso que o espectador deixa de neles acreditar, desde que sintam que o objeto ele próprio expressa algo de relevante. Todavia, para Pellizzi é justamente aí que foi atado o nó da arte moderna: o ponto de partida do objeto de arte, a partir do momento em que as imagens se posicionaram como arbitrárias, é a irrelevância total⁴¹¹. Acontece o mesmo com os objetos-fétiche tribais, objetos que combinam elementos heterogêneos cuja união não ocorre em combinações naturais. Pense-se nos fétiches africanos, mas, também, na peça *Bicycle Wheel (Roda de Bicicleta, 1913)* de Duchamp ou no poema que finaliza o primeiro Manifesto Surrealista (1924), construído a partir de recortes de jornal diversos e dispersos (Figuras 28, 29, 30 e 31). É a arbitrariedade da sua construção, a sua artificialidade e “não-naturalidade”, em suma, a sua implausibilidade, que confere ao fétiche o seu poder. Contudo, o implausível torna-se aqui, paradoxalmente, símbolo da derradeira causalidade, posto que a *assemblage* que lhe subjaz parte de uma intenção causal – do bruxedo que faz acontecer, porque se quer que aconteça⁴¹².

Tome-se o exemplo das cartas de Artaud, desenhos-fétiche que o artista utilizou para lançar bruxedos a estranhos e amigos (Figuras 32 e 33). Artaud começa por escrever cartas endereçadas a pessoas específicas, procede a submeter as cartas a um

⁴¹⁰ Pellizzi, «Adventures of the Symbol: Magic for the Sake of Art», p. 15.

⁴¹¹ Pellizzi, p. 15.

⁴¹² Em 1915, Carl Einstein (1885 – 1940), historiador e importante contribuidor da revista *Documents* durante os anos em que foi editada por Bataille, escrevia da arte negra que ela é “determinada, acima de tudo, pela religião. As obras esculpidas são veneradas como o foram por qualquer povo da Antiguidade” (Carl Einstein, *Escultura Negra*, trad. Manuela Gomes, 1º (Lisboa: Orfeu Negro, 2021), p. 34). Ou seja, aquilo que Pellizzi, vários anos depois, reconheceu como sendo “magia”, Einstein apelidava “religião”. Mas esta coincidência entre magia e religião já havia sido assinalada também por Mauss e posteriormente sublinhada por Bataille. Bataille, *O Erotismo*, p. 107.

encantamento, queimando, rasgando e sobre elas pintando. Disso resulta um desenho totalmente afastado do seu desígnio inicial de carta. Enquanto carta, é inútil, mas enquanto objeto mágico é perfeitamente prestável, desde que haja quem nele acredite, e Artaud certamente o faz. Estas cartas migram para o instável território do objeto de vanguarda, tendo em conta a arbitrariedade da sua construção – tinta, fogo, buracos criam uma obra sobre a qual a mão do artista não tem total controlo – que é paradoxalmente o resultado de uma intenção – a de enfeitiçar o endereçado. Tal como o objeto primitivo, o *object trouvé* ou o *ready-made*, as cartas de Artaud são assembladas arbitrariamente a partir de um desígnio intencional, que as desvia da sua esfera prática e utilitária, o seu habitat natural, e transporta para um outro lugar. São arte que ativa um poder, relevante, mas não por isso menos autónomo⁴¹³.

Parece-nos que a maneira como Bataille encara a pintura de Manet obedece ao olhar vanguardista descrito por Pellizzi. Note-se, por exemplo, como é a arbitrariedade descoberta por Bataille nas pinturas de Manet que o leva a elogiar-lhes o seu silêncio e, por conseguinte, a sua sacralidade. Para Bataille, Manet divorciou-se da representação clássica quando se libertou do peso do tema⁴¹⁴. Os temas são indiferentes a Manet, o pintor escolhe-os arbitrariamente. No mínimo, não faz dessa escolha o foco do seu gesto – os espargos são disso o exemplo mais famoso (Figura 34)⁴¹⁵. O conteúdo das pinturas de Manet, Bataille bem o reconheceu, está na arbitrariedade que se imiscui na composição. Por outro lado, segundo Bataille, Manet soube acolher o acaso, um acaso colhido no seio de um acontecimento escolhido e controlado, pois o pintor preferia que os seus modelos posassem ao acaso, cultivando a desordem⁴¹⁶: é o fluxo da feitiçaria, que oscila entre acaso e causalidade. Bataille elogia o facto de Manet ter sido o primeiro a

⁴¹³ Também o conjunto de desenhos criado durante os anos de asilo de Artaud, os quais deveriam exorcizar e debilitar os médicos que o artista acreditava serem “magos negros”, são simultaneamente feitiços e desenhos. Estes foram publicados postumamente, num livro cujo título recupera uma frase escrita num dos desenhos. Antonin Artaud, *50 Drawings to Murder Magic*, ed. Évelyne Grossman, trad. Donald Nicholson-Smith (Kolkata, Índia: Seagull Books, 2016).

⁴¹⁴ Interessantemente, no seu livro sobre Manet, Bataille não utiliza palavra “representação”, mas sim a palavra “retórica”, com isso convocando a arte ciceroniana de declamar perante um público e de o fazer da maneira mais convincente possível, dando uso a um aparato dialético de construção manipulada e manipuladora. Assim, o peso está na natureza *construída* (falsa e manipuladora) da representação.

⁴¹⁵ No fundo, o que Bataille quer dizer é que as pinturas de Manet são “sobre nada”. É a *cosmopoiesis* levada ao extremo; o salto em profundidade de Turner ou as nuvens de Constable exacerbados. Uma pintura “sobre nada” é, na realidade, uma pintura “sobre tudo”, pois acolhe aquilo que existe de mais basililar na experiência do homem do mundo. Teremos, nós que (ainda?) somos pós-modernos, saído da *cosmopoiesis*? Não é precisamente disso que tratam as sumptuosas descrições do *Palomar* de Italo Calvino? A descrição de uma ida ao talho ou à queijaria transforma-se, graças ao salto em profundidade, num tratado teológico (Italo Calvino, *Palomar*, trad. João Reis, 1º (Lisboa: D. Quixote, 2020), pp. 85-94.).

⁴¹⁶ Bataille, «Manet», p. 49.

interessar-se pela pintura enquanto pintura, o que facilmente nos levaria a supor que Bataille nada mais faz do que exaltar a plena autonomia da pintura de Manet (como se de “arte pela arte” se tratasse). No entanto, a questão é mais intrincada, considerando que, para Bataille, a ausência de retórica nas pinturas de Manet dá lugar a uma plenitude silenciosa que, uma vez percebida, é totalmente satisfatória. Essa plenitude silenciosa é essencial ao homem moderno, que apenas é capaz de alcançar a soberania quando consente em rejeitar a retórica que aparenta dar sentido à sua vida e dia a dia, embora não passar de uma ilusão⁴¹⁷. A pintura de Manet afirma-se nos seus próprios termos, mostra *que é*, e é essa afirmação silenciosa que lhe confere soberania. Por conseguinte, a autonomia da arte de Manet não se fica pela “arte pela arte”, mas sacraliza-se. Por outro lado, ela não se detém num mero formalismo, mas afigura-se “um ataque” violento, que rasga o tecido da relação entre forma e conteúdo⁴¹⁸. Segundo Bataille, a literalidade provocativa da *Olympia* não tem interesse (Figura 35). A sua verdadeira nudez, não apenas a do seu corpo, é o silêncio que dela emana. Tudo o que resta é o horror sagrado da sua presença, presença cuja afirmação é, fundamentalmente, o sublinhar de uma ausência⁴¹⁹. Assim, podemos expandir esta ideia e afirmar que a sacralidade da *Olympia* vacila entre a presença nua da tinta que se manifesta sem dissimulação e a ausência de retórica, ou seja, de referente. Deste ponto de vista, a *Olympia* de Manet é mágica: ocultando o referente, ela manifesta a presença da tinta, e é a oscilação silenciosa entre ausência e presença que evidencia a sua sacralidade.

Posto isto, regressemos a Lascaux e ao propósito da nossa dissertação. Podemos depreender que, quando Bataille descobriu as pinturas da gruta de Lascaux, nelas reconheceu, como Picasso quando viu as máscaras africanas no *Musée du Trocadéro*, a sua magia⁴²⁰? Tudo nos leva a crer que sim, pese embora o facto de Bataille se esforçar

⁴¹⁷ Bataille, p. 55.

⁴¹⁸ Bois e Krauss, *Formless: A User's Guide*, p. 14.

⁴¹⁹ Bataille, «Manet», pp. 66-67.

⁴²⁰ Ao partirmos da leitura antropológica de Pellizzi, estamos a abordar o primitivismo não como categoria estanque da vanguarda modernista, como se “primitivismo” fosse apenas uma das inúmeras gavetas do aparador modernista. Em vez disso, encaramos o primitivismo como uma atitude geral relacionada com o modo como artistas da primeira metade do séc. XX encararam um conjunto de artefactos que lhes eram tão estranhos, mas que pareciam oferecer uma resposta possível ao vazio que se fazia sentir na cultura europeia. Nesse contexto, importa deixar uma nota relativamente ao envolvimento de Bataille com o círculo surrealista, pese embora não nos ser possível, na presente dissertação, envergar por esse aspeto tão bicudo do percurso literário de Bataille. A querela entre Bataille e Breton, que conduziu à dissidência de Bataille do círculo surrealista e à fundação da revista *Documents* juntamente com outros dissidentes do círculo, é amplamente conhecida. O desentendimento entre Bataille e Breton teve várias faces, vários momentos e foi já amplamente discutido. No entanto, para lá das suas incompatibilidades, é necessário perceber que entre Bataille e Breton existiram vários pontos de contacto e até mesmo um assumido respeito intelectual. É isso

por contrariar as leituras que focam sobre a intenção mágica das pinturas paleolíticas. No entanto, Bataille encurrala-se a si mesmo, na medida em que o próprio entende que as pinturas *são* mágicas, embora não possam ser reduzidas à intenção mágica utilitária. Todavia, existe uma distinção que tem de ser feita: a magia utilizada pragmaticamente pelos homens pré-históricos para conseguir alimento, essa pertence invariavelmente ao domínio racional do projeto. No entanto, se entendermos “magia” nos termos propostos por Pellizzi a propósito do objeto de vanguarda e do objeto primitivo, reconhecemos que Bataille salienta, nas pinturas da gruta de Lascaux, o seu poder mágico. Pois, tal como as pinturas de Manet, também as pinturas de Lascaux não são “arte pela arte”, nem arte decorativa, nem tão pouco mero documento etnográfico. Pese embora a sua insistência em valorizar a intenção de recreio das pinturas de Lascaux em detrimento da sua justificação pragmática, Bataille evoca com frequência o poder evocativo das pinturas, ou seja, a sua capacidade de torna presente uma ausência. Assim, o escritor admite que é por via do desenho que o “artista” pré-histórico “responde à intensidade extrema do [seu] desejo”⁴²¹. As pinturas dos animais teriam então o intuito de tornar tangível o animal desejado, manifestando-o de modo a torná-lo presente no mundo daqueles que o

que leva Bataille, num texto já do pós-guerra, a autointitular-se um “inimigo de dentro” do surrealismo (ver: Georges Bataille, «On the Subject of Slumbers», em *The Absence of Myth: Writings on Surrealism*, ed. & trad. por Michael Richardson (London, New York: Verso, 1994), p. 49.), e Breton a assistir a várias palestras de Bataille já depois da sua querela (o próprio Bataille referiria como Breton havia dito dele que Bataille era um dos únicos homens que valia a pena conhecer. Ver: Bataille, «Surrealism from Day to Day», p. 41.) É esse território comum que é relevado na antologia de textos de Bataille dedicados ao surrealismo, compilados num livro editado em meados dos anos 90: Georges Bataille, *The Absence of Myth: Writings on Surrealism*, ed. & trad. por Michael Richardson (London, New York: Verso, 1994). Assim sendo, apesar de ser possível reconhecer a filiação de Bataille ao surrealismo, há que notar que essa filiação é intelectual e abstrata e não uma filiação partidária. Ademais, ela exprime-se de forma ambígua e indireta, de maneira que não é possível fechar Bataille na gaveta surrealista, nem dela removê-lo totalmente. Posto isso, verificamos que Bataille é francamente surrealista na maneira como pensa e aborda variadas questões, apesar das suas conhecidas críticas ao surrealismo. Partindo deste pressuposto e regressando ao texto de Pellizzi, interessa-nos sublinhar que, apesar de focar sobretudo sobre artistas como Picasso, cujo “primitivismo” é amplamente aceite, Pellizzi aborda também o surrealismo e obras-chave do movimento, como a famosa pintura de René Magritte (1898 – 1967) *Ceci n'est pas une pipe* (1929), com isso encarando o primitivismo como uma “atitude” por um lado, e colocando o surrealismo sob a égide dessa atitude por outro. Aliás, não podemos deixar de mencionar que o próprio Bataille numa palestra, que o “renascimento” da sociedade primitiva é o aspeto decisivo da missão surrealista e da sua busca pelo inconsciente. (ver: Bataille, «The Surrealist Religion», p. 71.) Assim, quando decidimos relacionar a leitura de Bataille das pinturas paleolíticas com o primitivismo, tratou-se de uma tentativa de descortinar uma *atitude* que subjaz a essa leitura. Apesar do momento de atividade mais intensa do círculo surrealista datar do final dos anos 20, é interessante notar que é entre os anos 40 e 50 que Bataille mais escreve sobre o surrealismo, nele pensando não como uma escola artística e teórica e nem mesmo como uma vanguarda, mas como uma *potência* (ou seja, uma atitude e um posicionamento face à vida) realizável fora de qualquer determinação temporal. Por conseguinte, é já depois do momento áureo do surrealismo que Bataille para ele olha com maior atenção e mais respeito. Inclusive, em 1948 Bataille tinha intenção de escrever um livro sobre a “religião surrealista”, projeto que abandonou por volta de 1951. Ver: Richardson, «Introduction», pp. 1-3.

⁴²¹ Bataille, «A visit to Lascaux», p. 51. Tradução livre da autora: “(...) respond to the extreme intensity of their desire.”

evocaram⁴²². As pinturas da gruta de Lascaux possibilitam a aparição do objeto de desejo – o animal – e é precisamente aí que reside o seu significado⁴²³. Não no animal aparecido, não no resultado do feitiço, mas no feitiço ele mesmo, ou seja, no instante soberano (mágico e recreativo) da aparição. No gesto ritualístico e mágico que faz aparecer, no instante da criação – extático e emocionalmente carregado –, o animal ausente. Curiosamente, algo de semelhante já havia sido proposto por Freud, para o qual a principal função tanto da *psyche*, como das pinturas paleolíticas, era a evocação, razão pela qual estas últimas tinham não apenas um desígnio estético, mas também epistemológico⁴²⁴.

Ora, este instante mágico da aparição é, segundo Bataille, milagroso, na medida em que a singularidade das pinturas de Lascaux está relacionada com a preocupação do homem pré-histórico em conseguir uma “caça miraculosa”⁴²⁵. Uma caça é miraculosa não apenas quando recompensa o esforço dos caçadores com alimento abundante. Um milagre é uma ocorrência mágica; um milagre transforma uma coisa noutra ou faz aparecer algo que se encontrava desaparecido: a água transformada em vinho ou o milagre do Santo Sudário. Destarte, quando Bataille fala numa “caça miraculosa”, está a unir, por intermédio da caça, as esferas da magia e da religião. Seguidamente, Bataille refere que a “caça miraculosa” está intimamente relacionada com “o desejo da humanidade nascente pelo deslumbrante sentimento de riqueza”⁴²⁶. Mas a riqueza de que fala o autor deve ser entendida como um luxo que excede a esfera da necessidade, ou seja, uma riqueza inútil e conseqüentemente soberana⁴²⁷. Desde o seu nascimento, a humanidade ansiou pelo mundo do milagre que, assim o diz Bataille, apenas a arte é capaz de criar⁴²⁸. A gruta de Lascaux “nunca deixará de responder a essa expectativa de milagre que é, na arte ou na paixão, a mais profunda aspiração da vida”⁴²⁹. O milagre não é um acontecimento apreensível pelo intelecto, pelo contrário, faz parte do pressuposto miraculoso que ele escape ao entendimento: é preciso ver para crer. Por conseguinte, vive-se e apreende-se o milagre por via dos sentidos, do corpo que o experiencia em primeira mão. A sensação

⁴²² Bataille, p. 51.

⁴²³ Bataille, «The Passage from Animal to Man», p. 78.

⁴²⁴ Akira Mizuta Lippit, «“Archetexts”: Lascaux, Eros, and the Anamorphic Subject», *Discourse, Nature Art and Urban Spaces*, 24, n. 2 (Primavera de 2002), p. 22.

⁴²⁵ Bataille, «Lecture, January 18, 1955», p. 102.

⁴²⁶ Bataille, p. 102. Tradução livre da autora: “But this is surely in keeping with nascent humanity’s desire for the dazzling feeling of richness.”

⁴²⁷ Bataille, p. 101.

⁴²⁸ Bataille, p. 102.

⁴²⁹ Bataille, *O Nascimento da Arte*, p. 21.

de milagre, segundo Bataille, equivale a um “maravilhamento”⁴³⁰ e o maravilhamento, por sua vez, é um sentimento que abana as vísceras, que “atinge o coração, não o interesse”⁴³¹. Diz Bataille que:

“Muitas vezes achamos infantil esta necessidade de ficarmos maravilhados, mas voltamos sempre a ela. (...) Como se a nossa essência estivesse por paradoxo ligada à nostalgia de alcançar o que tínhamos considerado impossível. (...) O prestígio que se liga, pensemos nós o que pensarmos, à revelação do inesperado. É sobretudo neste sentido que falamos do milagre de Lascaux; porque em Lascaux a humanidade juvenil mediu pela primeira vez a extensão da sua riqueza. Da sua riqueza, isto é, do poder que tinha de chegar ao inesperado, ao *maravilhoso*.”⁴³²

Assim sendo, o maravilhamento conduz à intimidade, ao impossível e ao inesperado. E é, precisamente, do inesperado que é feito o objeto primitivo segundo Pellizzi: a arbitrariedade construtiva e o acaso que se imiscui no fluxo causal e intencional da feitiçaria. Por outro lado, o “maravilhamento” de Bataille partilha afinidades óbvias com o “maravilhoso” surrealista, uma categoria que vai buscar ingredientes ao *Unheimlich* (o inquietante) freudiano para designar aquilo que Louis Aragon (1897 – 1982) definiu como “a erupção do contraditório no real”⁴³³ (pense-se na não-naturalidade e arbitrariedade construtiva do objeto primitivo). O “maravilhoso” corresponde à valorização e reinstituição do mistério, do inusitado, do paradoxo, num mundo cada vez mais cientificado e racionalizado⁴³⁴; combate o reducionismo positivista com um retorno a valores não-utilitários⁴³⁵. Em certa medida, o “maravilhoso” surrealista afigura-se uma resposta secular ao que Max Weber (1864 – 1920) chamou o “desencantamento do mundo” resultante do privilégio oferecido ao cientificismo e ao racionalismo secular; desencantamento que fora aludido por André Breton (1896 – 1966) no primeiro Manifesto Surrealista⁴³⁶ e que, como vimos, Bataille também lamentava.

⁴³⁰ “Mas, justamente por duvidarmos, por esfregarmos os olhos e dizermos: «Será possível?», é que basta a evidência da verdade para vir dar-nos resposta ao desejo de ficarmos maravilhados, que é próprio do homem.” Bataille, p. 20.

⁴³¹ Bataille, p. 18.

⁴³² Bataille, p. 21. Itálicos no original. Note-se como Breton já havia falado da “infantilidade” do maravilhoso no *Primeiro Manifesto Surrealista*, de 1924. Para Breton, é necessário escrever contos de fadas para adultos, fomentar um sentimento próprio das crianças nos adultos. André Breton, «Manifesto of Surrealism», em *Manifestoes of Surrealism*, trad. Richard Seaver e Helen R. Lane (Ann Arbor, Michigan: The University of Michigan Press, sem data), p. 16.

⁴³³ Cit. por Donna Roberts, «Surrealism and Natural History: Nature and the Marvelous in Breton and Caillois», em *A Companion to Dada and Surrealism*, ed. David Hopkins (Hoboken, New Jersey: Wiley-Blackwell, 2016), p. 299. Tradução livre da autora: “the eruption of the contradictory in the real”.

⁴³⁴ Roberts, p. 288.

⁴³⁵ Roberts, p. 289.

⁴³⁶ Roberts, p. 288.

Bataille enfatiza a importância da evocação e do momento da aparição como contraponto à irrelevância total com que os pintores da Pré-História compunham as figuras na parede, criadas para ativar um poder e não para perdurar. As pinturas de Lascaux, Bataille bem o compreende, não foram concebidas para serem contempladas, nem como objetos duráveis⁴³⁷. O escritor reconhece a arbitrariedade destes conjuntos de pinturas, criados sem qualquer preocupação compositiva, nos quais pinturas novas são pintadas sobre pinturas antigas e novos instantes mágicos se sobrepõem a velhos feitiços sem efeito. Referindo-se à “Grande Sala dos Touros” em Lascaux, Bataille escreve que: “Só o acaso interveio na formação desta sala (...) aos meus olhos a Sixtina com figuras mais dramáticas, sem dúvida, oferece um arranjo mais convencional: o encanto, o imprevisito estão em Lascaux”⁴³⁸. É também de encanto (não é por demais recordar que “encanto” é o étimo de “encantamento”) que fala Bataille, quando diz que o charme das pinturas de Lascaux está na sua negação do objeto durável⁴³⁹. Assim sendo, verificamos que Bataille nelas ressalta a sua arbitrariedade e a coincidência entre causalidade e acaso de que falava Pellizzi a propósito do objeto primitivo e do objeto de vanguarda, mas também, que o acaso que Bataille exalta em Manet é o mesmo que o escritor reconhece ter presidido à criação das pinturas da gruta de Lascaux. Não só os pintores pré-históricos não compunham um quadro de conjunto organizado, como também lançavam as formas individuais arbitrariamente, partindo com frequência do desenho naturalmente sugerido pela superfície rochosa até emergir, como que por magia, “a cabeça naturalista de um animal”⁴⁴⁰. Ideia muito própria do surrealismo, que apostava as cartas na espontaneidade, no acidente e no acaso⁴⁴¹. No limite, podemos regressar a Pellizzi e afirmar que os pintores de Lascaux extraíam da rocha o contorno que revelava a forma animal, tal como Duchamp extraiu da indústria – o mundo oposto ao da arte autónoma do génio romântico – o urinol que se revelaria como obra artística. Numa leitura muito semelhante à nossa,

⁴³⁷ Bataille, «The Passage from Animal to Man», p. 78.

⁴³⁸ Bataille, *O Nascimento da Arte*, p. 61.

⁴³⁹ Bataille, «The Passage from Animal to Man», p. 78.

⁴⁴⁰ Bataille, «Prehistoric Religion», p. 135. Recordamos que é assim que Bataille descreve o processo de criação de formas. Sobre o modo como os artistas pré-históricos extraíam a forma dos contornos naturalmente sugeridos nas paredes das cavernas, ver: Fiona Hughes, «Relief and the Structure of Intentions in Late Palaeolithic Cave Art», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 79, n. 3 (12 de agosto de 2021), pp. 285–300.

⁴⁴¹ Foster, «The Sixty-Seventh A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts: Positive Barbarism: Brutal Aesthetics in the Postwar Period, Part 3: Georges Bataille and His Caves», 17:51'. Nesta dissertação não tivemos oportunidade de puxar até ao fim a ponta do novelo que conduz Bataille a subverter a “vontade de poder” nietzschiana e transformá-la em “vontade de acaso”. Posto isso, não podíamos deixar de mencionar a importância do acaso para o pensamento e o processo de escrita dos livros de Bataille.

Hal Foster refere como, do ponto de vista de Bataille, as pinturas de Lascaux são os *objets-trouvés* inaugurais⁴⁴².

Deste ponto de vista, o poder das pinturas de Lascaux reside não no facto de elas representarem o animal, mas no facto de elas o evocarem, ou seja, de o apresentarem. Como que “por acaso”, o artista extrai o animal da pedra e evidencia-o; algo que apenas estava sugestivamente lá (tal como o urinol “já lá estava”, pronto a ser usado, à espera de que um artista o reconhecesse e revelasse). Quer isso dizer que, na leitura que delas faz Bataille, as pinturas de Lascaux não *representam* no sentido clássico, mas *apresentam* no sentido moderno. Pois, apresentar é, precisamente, tornar presente, e é de presença que tratam as pinturas de Lascaux, sob o prisma de Bataille. Bataille professou-se grande crítico da representação (e foi por essa razão recuperado por historiadores da arte pós-estruturalistas como Rosalind Krauss e Yves-Alain Bois)⁴⁴³, argumentando a favor da libertação do intuito mimético e enganador. A representação, para Bataille, tem de ser um salto no abismo da presença, de maneira a rasgar o tecido da transcendência, gesto que se afigura necessário para fazer face ao inimaginável⁴⁴⁴. É seu entendimento que o mundo da representação corresponde ao mundo imunizado, ou seja, ao mundo do projeto. Este foi fundado sobre a representação, que surge como defesa do homem contra a apresentação. Apresentação, isto é, do corpo morto, do cadáver, que é a presença por excelência. Assim, a natureza da oposição entre apresentação e representação é, do ponto de vista batailliano, idêntica à que opõe sagrado e profano. No mundo profano, a operação que comanda é a de imunização, ao passo que, no mundo sagrado, é a de contágio⁴⁴⁵ - essa ação por natureza mágica, imiscuída no fluxo da causalidade em que A afeta, ou contagia, B. O sacrifício é o ritual que evoca o mundo anterior à representação, o mundo

⁴⁴² Foster, 19:01'.

⁴⁴³ Krauss publicou vários textos e pequenos artigos escritos por Bataille na revista *October* e curou, em 1996, juntamente com Yve-Alain Bois, uma exposição no *Centre Georges Pompidou* em Paris, intitulada *L'informe*. A partir da noção de “informe”, Krauss e Yves-Alain Bois queriam criticar e subverter a leitura historicista e progressista de Greenberg. Desta exposição resultou um livro: Bois e Krauss, *Formless: A User's Guide*. Relativamente à noção de “informe” de Bataille tal como recuperada pela historiografia da arte, ver: Shane Jackson, «Using Georges Bataille in Art History: Informe, Figuration and Politics» (Dissertação de Mestrado, Wellington, New Zealand, Victoria University of Wellington, 2012). A propósito do modo como a historiografia da arte procurou “entender-se” com os escritos de Bataille, ver: Elkins, James. «The Very Theory of Transgression: Bataille, Lingchi, and Surrealism». *Australian and New Zealand Journal of Art* 5 (18 de maio de 2015). Neste artigo, Elkins traça o limite transgressivo das imagens de arte, o limite a partir do qual elas cessam de o ser, posto que o gesto de transgressivo é levado longe demais.

⁴⁴⁴ Boyan Manchev, «Persistence de l'image et devenir-sensible du sensible. Georges Bataille et la surcritique de la représentation.», *Le Portique - Revue de philosophie et sciences humaines*, n. 29 (2012), p. 3.

⁴⁴⁵ Manchev, p. 2.

selvagem e bruto, onde a morte é um facto. A violência do sacrifício rompe com os regimes de mediação, desse modo suspendendo a ordem representativa do sistema imunitário, gerando um acesso direto à presença e à intensidade contagiosa da continuidade⁴⁴⁶. Dar um salto no abismo da presença significa, conseqüentemente, revelar a origem suprimida da violência primordial, o estado bruto da presença⁴⁴⁷.

Todavia, não podemos levar ao limite o ataque de Bataille à representação e ceder à tentação de achar que é possível dela *sair* terminantemente. Na sua conferência, Pellizzi alerta para o facto de não ser possível abandonar por completo o domínio da representação⁴⁴⁸, Boyan Manchev também o faz quando aborda a crítica de Bataille à representação⁴⁴⁹. Mas, o próprio Bataille está disso plenamente ciente. Pois, abandonar o domínio da representação (que é o mesmo que dizer, o domínio da linguagem) significa entregar-se por completo à continuidade, deixando de ser. A mediação deve ser ultrapassada, mas não pode ser renunciada, na medida em que ela prende o homem à vida e impede que ele se perca irreversivelmente na noite da animalidade. Similarmente, o processo de alteração de formas, que já aqui referimos, não é um processo teleológico conducente à conformidade ou à informidade. O jogo entre conforme e informe é um jogo dialético, em que um reverte, continuamente, para o outro. A forma conforme – “a cabeça naturalista de um animal” – não é um fim radicado numa aquisição de competência representacional por parte do artista. A soberania e o não-saber da arte, como indica Georges Didi-Huberman, residem na capacidade lúdica da arte de se deformar continuamente, de passar de informe a conforme, de conforme a informe⁴⁵⁰. A superação de um mecanismo faz-se, invariavelmente, no interior do mesmo mecanismo, numa dialética em que a origem concerne sempre o futuro, tanto quanto o passado⁴⁵¹. Tal como a experiência interior, que tem como fim “sair por meio de um projecto do domínio do projecto”⁴⁵².

Assim, por exemplo, a *mise-en-scène* do sacrifício, a sua dramatização, que vimos presidir de igual maneira à experiência interior, corresponde à distribuição do espaço

⁴⁴⁶ Manchev, p. 4.

⁴⁴⁷ Manchev, p. 2.

⁴⁴⁸ Pellizzi, «Adventures of the Symbol: Magic for the Sake of Art», p. 16.

⁴⁴⁹ Manchev, «Persistence de l'image et devenir-sensible du sensible. Georges Bataille et la surcritique de la représentation.», p. 1.

⁴⁵⁰ Didi-Huberman, *La Ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, pp. 296-297.

⁴⁵¹ Didi-Huberman, p. 297.

⁴⁵² Bataille, *A Experiência Interior*, p. 71.

representativo revelador da “cena original”⁴⁵³. Apesar da dramatização poder, e dever, ser superada no momento bruto da violência lacerante, facto é que ela tem primeiro de existir, de modo a elevar a angústia ao ponto de rotura e conseqüente superação do mecanismo de dramatização. Não se trata, assim, de acabar de vez com a representação, mas de a restaurar, tanto quanto possível, ao seu desígnio original enquanto apresentação, ou seja, revelação de uma presença. Conseqüentemente, o sacrifício afigura-se um lugar de transfiguração da representação, apesar de ser governado por um dispositivo representativo⁴⁵⁴. Convencido de que o cristianismo nada mais faz do que negar o acesso à presença e dissociar a imagem da presença, Bataille virou-se para o estudo de sociedades primitivas e da Pré-História, com o intuito de pensar a representação fora da sua determinação cristã⁴⁵⁵. As pinturas de Lascaux, com a sua capacidade de evocar e tornar presente o objeto de desejo daqueles que as pintaram, rasgavam o tecido da transcendência e levantavam o véu que conduz à obscuridade e ao caos. A “mística material”, que expõe o *factum* da existência (o mergulho em profundidade na estrutura molecular do mundo), já o vimos, reside nesse gesto de levantar o véu, um gesto inaugurado no início de todos os tempos.

⁴⁵³ Manchev, «Persistence de l’image et devenir-sensible du sensible. Georges Bataille et la surcritique de la représentation.», p. 5.

⁴⁵⁴ Manchev, p. 6.

⁴⁵⁵ Manchev, p. 6.

4. “Ah quantas máscaras e submáscaras”⁴⁵⁶

Tal como Fátima tem três segredos, o paleolítico tem três enigmas⁴⁵⁷. Chegados ao final da nossa dissertação, resta-nos analisar estes três enigmas e descortinar o significado que eles têm para Bataille enquanto figurações da cesura metafísica que apartou, definitivamente, o homem do animal. Referindo-se a um emaranhado de animais que se entrelaçam até perderem os contornos, situado numa das paredes da gruta dos Três Irmãos, Bataille exclamava⁴⁵⁸: “(...) poucas obras figuradas são aos meus olhos mais belas do que esta sinfonia animal *que afoga até ao infinito a humanidade furtiva*”⁴⁵⁹. Por conseguinte, a leitura que Bataille faz desta pintura e dos animais que a animam é uma leitura tendencialmente anti-humanista, subordinada à ideia de uma animalidade que começa por se sobrepor à humanidade embrionária. Cercada dos animais entre os quais havia sido apenas mais um, a humanidade nascente não anunciava que o seu tempo havia chegado, antes, limitava-se a sussurrar a diferença que a caracterizava. Resistindo ao impulso narcísico, o homem pouco ou nada se fazia representar e, quando o fazia, desenhava-se com displicência e escondia a sua cara – principal característica física da sua humanidade – sob a máscara animal⁴⁶⁰. O triunfo da humanidade era assim mitigado; num contraste chocante com os faustosos retratos que a História da Arte conservou a partir de então, o retrato que os primeiros homens faziam de si mesmos procurava “enfeitar um prestígio nascente com a *graça* animal que haviam perdido”⁴⁶¹. Segundo

⁴⁵⁶ Fernando Pessoa, «35 Sonnets», em *Poemas Ingleses*, trad. Jorge de Sena, Edição bilingue (Lisboa: Ática, 1974), p. 165.

⁴⁵⁷ É Hal Foster, numa conferência sobre o NA (trata-se de uma entre um conjunto de conferências que deram origem ao livro: Hal Foster, *Brutal Aesthetics: Dubuffet, Bataille, Jorn, Paolozzi, Oldenburg* (New Jersey: Princeton University Press, 2020).), que refere os “três enigmas” de Bataille, tripartindo a sua conferência em conformidade com eles. Neste último capítulo, retomamos a tripartição de Foster, pois ela afigura-se uma maneira clara e coerente de abordar o problema. Ver: Foster, «The Sixty-Seventh A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts: Positive Barbarism: Brutal Aesthetics in the Postwar Period, Part 3: Georges Bataille and His Caves».

⁴⁵⁸ Neste ponto, Bataille menciona a obra magna de Henri Breuil, *Quatrocentos Séculos de Arte Parietal*, elogiando o exaustivo trabalho de decalque e cópia que o arqueólogo empreendeu das várias pinturas rupestres que estudou. Ainda hoje os seus desenhos são uma referência incontornável na decifração, leitura e estudo destes desenhos e pinturas. Bataille elogia veementemente o seu trabalho e nunca é demais repetir a importância do mesmo, ainda hoje, para o estudo da arte pré-histórica. Bataille, *O Nascimento da Arte*, p. 92. Para mais informações sobre Henri Breuil e o seu trabalho como arqueólogo e historiador, aconselhamos a sua biografia oficial e mais atual: Arnaud Hurel, *L'abbé Breuil: Un préhistorien dans le siècle* (Paris: CNRS Éditions, 2007). Figura 36

⁴⁵⁹ Bataille, *O Nascimento da Arte*, p. 92. Itálicos no original.

⁴⁶⁰ A partir da perplexidade de Bataille relativamente à ausência de rosto na figuração humana do paleolítico, Georges Didi-Huberman elabora um pequeno ensaio “em busca” desse rosto perdido: Georges Didi-Huberman, «O rosto e a terra: onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto», trad. Sonia Taborda, *Porto Arte, Porto Alegre* 9, n. 16 (maio de 1998).

⁴⁶¹ Bataille, *O Nascimento da Arte*, p. 85. Itálicos no original.

Bataille, o homem de Lascaux comparava-se aos demais animais e neles reconhecia um poder infinitamente superior e infinitamente mais profundo do que a sua condição humana. *Larvatus prodeo* – “avanço mascarado” – assim o disse Descartes, mas esta frase também dança sobre os lábios de Bataille quando este reflete sobre a passagem da animalidade para a humanidade⁴⁶². A humanidade avança, abandonando a noite da animalidade, mas fá-lo mascarada. Algo terá impulsionado o primeiro ser humano a negar a Terra-Mãe, nela introduzindo a consciência racional e os seus projetos, mas o mesmo movimento que o apartava da ordem natural abria a via da servidão⁴⁶³. Confrontados com a sua própria insuficiência, os primeiros homens recusavam o destino que os determinava e banhavam-se na noite da animalidade. Inadvertidamente, as pinturas rupestres são prova da inquietação profunda que assolava os homens frente ao cálculo interessado do trabalho, que oferecia poder e duração com uma mão, mas tirava plenitude e intimidade com a outra.

4.1. Primeiro enigma: o homem informe

O primeiro enigma diz respeito à displicência e informidade com que os artistas de Lascaux se figuraram a si próprios, em comparação com as representações animais. No artigo escrito por Georges Henri-Luquet já aqui mencionado, o autor estabelece uma diferenciação entre o “realismo visual” e o “realismo intelectual”. O primeiro diz respeito à correspondência ótica com o referente exterior, manifestando-se naquilo que o autor entende ser uma arte figurativa “civilizada” ou “adulta”. O segundo, “primitivo” ou “infantil”, diz respeito a uma semelhança diretamente ligada à linguagem mental, na qual o desenho descreve os traços de um objeto que ele figura tal como a linguagem o descreveria com palavras. O resultado, evidentemente, é uma figuração não-mimética⁴⁶⁴. Confrontando-se com as pinturas paleolíticas, Bataille não tem como não ficar surpreendido e como não pôr em causa o argumento de Luquet, uma vez que elas incluem os dois regimes de representação, as duas figurabilidades. O cuidado e o realismo mimético com que os pintores figuraram os animais comprova que eles poderiam ter dado do homem a mesma imagem, se assim o tivessem *querido*. Trata-se, então, de uma

⁴⁶² Bataille cita esta célebre frase das *Cogitationes privatae* (1619-22) de Descartes em *EI*. Ver: Bataille, *A Experiência Interior*, p. 71.

⁴⁶³ Bataille, *O Nascimento da Arte*, p. 95.

⁴⁶⁴ Didi-Huberman, *La Ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, p. 284.

escolha de desenho consciente, que atira o homem para o *informe* e os animais para o *conforme*. Contrariamente à teoria de Luquet, a humanidade no seu estágio embrionário, ou “infantil”, já era dotada dos instrumentos necessários à elaboração de um regime representacional ajustado ao “realismo visual”. O argumento teleológico que separa aquilo que seria uma arte dita “primitiva” (ou infantil), de uma arte “civilizada” (ou adulta), é desmantelado pela descoberta das pinturas de Lascaux e Bataille é sensível a isso⁴⁶⁵.

A figuração do homem na arte da Pré-História apresenta duas vertentes distintas: a primeira é reduzida e esquemática, a segunda é híbrida e complexa⁴⁶⁶. Sobre o segundo tipo de figuração falaremos no ponto seguinte, agora, interessa-nos atentar à perplexidade de Bataille frente ao quâsi-anulamento do homem no preciso momento em que ele veio ao mundo. O *stickman* da “cena do poço” representa este primeiro tipo de figuração, embora pertença a um terceiro “enigma” mais intrincado (Figura 37). A ele correspondem igualmente várias figuras aurignacianas espalhadas por cavernas do Sul da França e do levante espanhol (Figura 38). Todas são displicentemente desenhadas, sem qualquer interesse ou preocupação mimética. Ademais, o seu rosto surge velado por uma máscara animal, igualmente estilizada e informe. Trata-se, maioritariamente, de figuras masculinas, identificáveis como tal pelo facto de serem itifálicas. As figuras femininas – mais presentes na escultura do que na pintura – não participam da mesma esquematização e estilização. Pelo contrário, as figuras femininas são idealizadas, mas essa idealização dá da mulher uma imagem deformada, condu-la à disformidade (Figuras 39 e 40)⁴⁶⁷. Elas são esteatópicas, o que significa que têm os seios, as coxas e os glúteos – os atributos da maternidade – exageradamente acentuados. O mais significativo, é que muitas destas figuras são acéfalas e, quando acontece não o serem, o seu rosto aparece apagado, desfigurado, como um “globo homogéneo, grumoso, parecido com uma grande amora”⁴⁶⁸. Excetua-se o rosto de uma figurinha de marfim aurignaciana, de feições e cabelo cuidadosamente figurados e detalhados (Figura 41). Esta figura é a exceção que confirma a regra: Bataille dela retém a evidência de que, se quisessem, os artistas pré-históricos saberiam dar do ser humano uma imagem cuidada e naturalista⁴⁶⁹.

⁴⁶⁵ Didi-Huberman, pp. 288-289.

⁴⁶⁶ Foster, «The Sixty-Seventh A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts: Positive Barbarism: Brutal Aesthetics in the Postwar Period, Part 3: Georges Bataille and His Caves», 35:31'.

⁴⁶⁷ Bataille, *O Nascimento da Arte*, p. 122.

⁴⁶⁸ Bataille, p. 122.

⁴⁶⁹ Bataille, p. 123.

Nas figuras masculinas e femininas é exibido aquilo que normalmente é encoberto – o pênis, os seios, a vulva, as nádegas, ou seja, aquilo que no humano é mais animalesco – ao passo que o rosto da humanidade é velado. Contrariamente a isso, o animal é exaltado, figurado com precisão e cuidado, animado da vida que é negada ao ser humano. Com esta escolha de desenho que os primeiros artistas fizeram, a existência animal imanente, infinitamente distanciada da existência humana pelo abismo da consciência que as separa, era sublevada. A diferença entre homens e animais era evidenciada, mas a pirâmide hierárquica estava invertida: no topo reinava o animal divino⁴⁷⁰. O animal representa a vida nua, a obscuridade selvagem e imanente da qual o humano emergiu enquanto negação dessa obscuridade⁴⁷¹. O animal afirmava-se em oposição à regularidade e constância do horizonte cultural que era o do homem recém-nascido, por sua vez negado no momento festivo e excessivo da transgressão. Nesta oposição, o animal personifica todas as formas de alteridade e heterogeneidade, o “totalmente diferente” sagrado. É a esta animalidade crua que o homem reverte durante o sacrifício, na festa e na arte, o que significa que a passagem da animalidade para a humanidade não é um salto evolutivo final, mas um acontecimento reversível⁴⁷². Figurando-se apagada, contrastante com a vivacidade animal, a existência humana era compreendida em termos negativos, contudo, o homem sabia que era homem porque já não era animal, porque tinha consciência e os utensílios que prometiam o triunfo da espécie humana. Mas esse triunfo veio a um preço, e o animal passou a deter um lugar ambíguo no seio da consciência humana: “[os homens] amavam-nos e queriam-nos. Amavam-nos e matavam-nos”⁴⁷³. Desde o início, os humanos matavam os animais e Bataille imagina o conflito interno que assolaria estes pioneiros da humanidade. O animal posicionava-se tanto sob, como sobre o ser humano, era igualmente sub- e sobre-humano, servo e senhor⁴⁷⁴.

⁴⁷⁰ Bataille, p. 86.

⁴⁷¹ Foster, «The Sixty-Seventh A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts: Positive Barbarism: Brutal Aesthetics in the Postwar Period, Part 3: Georges Bataille and His Caves», 41:29'.

⁴⁷² Foster, 41:54'.

⁴⁷³ Bataille, «The Passage from Animal to Man», p. 75. Tradução livre da autora: “They loved them and they wanted them. They loved them and they killed them.”

⁴⁷⁴ Foster, «The Sixty-Seventh A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts: Positive Barbarism: Brutal Aesthetics in the Postwar Period, Part 3: Georges Bataille and His Caves», 41:54'.

4.2. Segundo enigma: os seres híbridos

A ambiguidade que caracterizava o estatuto do animal no início dos tempos é sublinhada e tornada mais complexa com os teriantropos que povoam a selva animal dos frisos paleolíticos. É disso exemplo a figura que Bataille apelida, na esteira de Henri Breuil (1877 – 1961), o “feiticeiro” da caverna dos Três Irmãos, o qual preside sobre um grupo de animais (Figura 42). Este “feiticeiro” isolado tem 75 cm de altura e 50 cm de largura, foi gravado na superfície rochosa e colorido com pigmento. Tem orelhas e chifres de veado, olhos semelhantes aos de uma coruja e, no lugar da boca, uma barba muito longa, que cai sobre o peito. Sem lhe negar o seu caráter grotesco, há que dizer desta figura que o seu rosto tem algo de humano, no mínimo humanoide. Ademais, tem braços, mãos, pernas e pés humanos e a sua postura corporal parece indicar que ele está a dançar, uma dança semelhante ao *cakewalk*⁴⁷⁵. O sexo masculino está enfatizado, mas não ereto, e aponta para trás, para uma cauda de lobo ou cavalo. Hal Foster nota, com pertinência, como a orientação deste feiticeiro não é horizontal, nem vertical – ele não está totalmente ereto, nem de quatro – coisa que enfatiza o hibridismo que o define⁴⁷⁶. Esta figura tem a estranheza de compreender alguns traços físicos mais distintamente humanos do que as figuras anteriormente faladas, para além de estar “enfeitad[a] com o prestígio do animal”⁴⁷⁷. Isso significa que esta figura, contrariamente aos exemplos suprarreferidos, não se apaga em função do animal. Contrariamente a isso, ela confere a si mesma algo da dignidade animal, apesar dessa operação exigir uma deformação do rosto humano.

Breuil interpreta esta figura como um espírito benevolente e auxiliar das expedições de caça⁴⁷⁸, interpretação que Bataille não questiona, mas à qual acrescenta outro aspeto importante. Segundo o autor, apesar de auxiliar a atividade venatória, este deus, feiticeiro, mestre ou espírito, contrapõe-se à vida interessada de que a caça é parte integrante: “A vida que entrava sob o signo desta figura só podia prosperar negando *o que ela era*, afirmando *o que ela não era*”⁴⁷⁹. Assim, para Bataille, este ser nega aquilo que a

⁴⁷⁵ Bataille, «The Passage from Animal to Man», p. 64. O *cakewalk* é uma dança afro-americana, dançada por escravos do sul dos Estados Unidos. É Henri Breuil, na sua descrição desta figura, que assemelha o seu movimento ao *cakewalk*.

⁴⁷⁶ Foster, «The Sixty-Seventh A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts: Positive Barbarism: Brutal Aesthetics in the Postwar Period, Part 3: Georges Bataille and His Caves», 36:39’.

⁴⁷⁷ Bataille, *O Nascimento da Arte*, p. 86.

⁴⁷⁸ Bataille, «The Passage from Animal to Man», p. 64.

⁴⁷⁹ Bataille, *O Nascimento da Arte*, p. 94. Itálicos no original.

vida humana é, recusando ao homem o benefício da animalidade⁴⁸⁰. Este ser híbrido (arbitrário, assemblado: mágico) “nega a vida humana”, porque é um composto de heterogeneidade, assemblagem arbitrária de várias partes de vários corpos de vários animais. É isso que está implícito na leitura de Bataille, segundo o qual a indiscernibilidade desta figura coloca um travão ao correr normal da vida humana. É impossível dizer desta figura que ela corresponde a um mamute, um antílope, um urso ou um leão, “tais pronunciações permitem que a vida passe: estas *aparitions* designam menos isto ou aquilo que é imaginado, tanto quanto os sentimentos daqueles que os fixaram no tempo”⁴⁸¹. Então, esta figura é uma *aparition*, quer dizer que ela está e torna, presente. Se esta figura é dotada de um cerne simbólico, a sua organização formal é interna e relacional, como um “bloco compactado de sentido” implosivo, o que, por sua vez, pressupõe a existência de um conteúdo que não se dissocia da forma. A forma faz o conteúdo, o conteúdo faz a forma, e o referente oscila entre um e o outro. Por essa razão, a experiência de visualização desta imagem, desprovida de narrativa transcendente, tem lugar num contexto de simultaneidade em que cada elemento que a compõe é síncrono ao outro. Portanto, esta figura é apreendida de uma só vez e num instante (o instante mágico e soberano da aparição) e não por via de uma sucessão de factos narrativos ou temporais, que se desdobram na tela como num filme.

No seu artigo de 1930, *Le bas matérialisme et sa gnose*, Bataille evoca um “deus acéfalo coroado por duas cabeças animais”, um deus que Bataille encontrou numa pedra abraxas, um tipo de amuleto gnóstico do séc. III – IV dotado de uma figura divina sem cabeça, coroada por duas cabeças animais (Figura 43). Este deus acéfalo não é determinado por uma essência transcendente, a fonte do seu poder é a sua matéria, princípio ativo que o anima⁴⁸². Figura de um oxímoro, um deus imanente que vira costas ao logocentrismo e à transcendência da espiritualidade cristã. O arquétipo do deus acéfalo regressaria seis anos depois como imagem porta-estandarte da revista *Acéphale* fundada por Bataille e Pierre Klossowski (1905 – 2001)⁴⁸³. Neste desenho de André Masson, a figura é totalmente acéfala, nada coroa o vazio que a sua cabeça deveria preencher (Figura 44). A cabeça ausente transformou-se num crânio, que tombou e se instalou nos genitais. O crânio nos genitais contrapõe-se à política platónica do corpo, na qual a cabeça está

⁴⁸⁰ Bataille, «The Passage from Animal to Man», p. 65.

⁴⁸¹ Bataille, p. 65. Itálicos no original. Tradução livre da autora: “Such pronouncements permit life to pass: these *apparitions* designate

⁴⁸² Weiss, «Impossible Sovereignty», p. 128.

⁴⁸³ Weiss, p. 130.

posicionada no topo do corpo porque é o centro da razão, que comanda tudo o resto. No acéfalo, a cabeça da razoabilidade escapou-lhe, instalou-se no lugar dos instintos animais. Por outro lado, por ser acéfalo, este ser não tem cara, o que significa que também não tem boca: é mudo, pelo que escapa à lei universal do *logos*⁴⁸⁴. Puxando pela interpretação, podemos dizer que o “feiticeiro” dos Três Irmãos, que Bataille apelida, igualmente, de “deus” dos Três Irmãos, é algo como um antepassado primitivo do deus acéfalo: um híbrido humano/animal no qual o rosto humano foi travestido e substituído por várias cabeças animais, amalgamadas numa forma única na qual a boca é ocultada. Este “deus” pré-histórico também não fala, remete-se ao silêncio animal⁴⁸⁵. Noutro artigo, Bataille evoca as figuras compósitas do panteão gnóstico, delas exaltando o “sincretismo das figurações” que concilia organicamente, num único corpo, formas contraditórias⁴⁸⁶. Novamente, verificamos que o mesmo mecanismo está em jogo no “feiticeiro” dos Três Irmãos, o qual combina, como no fetiche ou objeto primitivo, elementos aleatórios numa imagem não-natural.

O conjunto de animais sobre o qual preside este “deus” ou “feiticeiro” abandona-se, nas palavras de Bataille, a um “tumulto musical, uma dança de libertação para a intoxicação”⁴⁸⁷. Misturado entre a azáfama animal, é possível distinguir um ser reminescente do Minotauro, quiçá preso neste labirinto zoológico. Trata-se de uma figura masculina com cabeça de bisonte e diz Bataille que ela é “itifálic[a], cabriolante e dançante, [e] pratica a «arte musical»”⁴⁸⁸ (Figura 45). De facto, este “músico” tem o sexo ereto, um pé levantado, e parece executar um passo de dança ao som de uma melodia para nós inaudível, que o próprio toca utilizando um instrumento de sopro. Nele reconhecemos algo do inebriante carácter do deus Dioniso na sua manifestação taurina (é muito provável que Dioniso fosse representado como um touro nos cortejos dionisíacos, onde um homem se vestia com uma máscara do animal)⁴⁸⁹, que bebe do espírito da omofagia e é tomado pelo fervor da dança, da música e da festa. A sua aparência assume características cómicas e burlescas: no meio da confusão de animais verosimilmente desenhados, este *bouffon*

⁴⁸⁴ Weiss, p. 130.

⁴⁸⁵ Para os Ygakhir da Sibéria, o urso podia falar se quisesse, mas ao escolher o silêncio, demonstra a sua superioridade sobre os homens. Bataille, «Prehistoric Religion», p. 131. A mudez é o sublinhar da sua divindade.

⁴⁸⁶ Cit. por Didi-Huberman, *La Ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, p. 307. Tradução livre da autora: “synchrétisme des figurations”.

⁴⁸⁷ Bataille, «The Cradle of Humanity», p. 177. Tradução livre da autora: “(...) a musical tumult, a dance of deliverance into intoxication.”

⁴⁸⁸ Bataille, *O Nascimento da Arte*, p. 92.

⁴⁸⁹ Giorgio Colli, *O Nascimento da Filosofia*, trad. Artur Morão (Lisboa: Edições 70, sem data), p. 26.

pré-histórico com ares de *Músico de Bremen* pervertido encarna o papel do bobo desta corte selvagem e incita os demais animais a juntarem-se à dança desenfreada. O riso realiza esta figura, mas a ela pertence também a violência das bestas que se entredevoram. Devires que parecem inconciliáveis, mas deixam de o ser, se considerarmos que o sagrado é o domínio da impossibilidade. Deste modo, esta figura é toda ela contradição, imagem de um oxímoro: violência animal risível contida num corpo simultaneamente homem (descontínuo) e animal (contínuo).

Numa história contada por Teócrito, Dioniso convidou as Ménades a juntarem-se a ele numa orgia no Monte Citéron, em Tebas. Penteu, o Rei de Tebas, ordenou que se prendessem Dioniso juntamente com as Ménades, mas, levado pela loucura, agrilhou um touro em vez do deus. Penteu tentou, em seguida, prender as Ménades, mas estas, “inflamadas pelo vinho e acometidas de religioso êxtase, deceparam-lhe os membros um por um”⁴⁹⁰. Finalmente, a mãe de Penteu, Agave, que liderava a orgia, decapitou o seu filho. Noutras histórias, o touro encarna a pele do Minotauro, ser alimentado pela violência animal, fruto do amor entre Pasífae, mulher de Minos, e uma vaca de madeira que Dédalo construiu para apaziguar o desejo da rainha pelo touro sagrado. Famosamente, Dédalo prendeu o Minotauro no labirinto que o próprio construiu, mas esse labirinto é, segundo Giorgio Colli, um arquétipo que prefigura o *logos*, a razão⁴⁹¹. O motivo pelo qual mencionamos estas histórias, prende-se com o facto de Bataille se referir ao “Minotauro” da gruta dos Três Irmãos⁴⁹² como um ser “excitad[o] por um movimento de vida selvagem”⁴⁹³, insinuando a sua possessão pela energia vital que irradia da ordem natural. Ou seja, esta figura opõe-se ao mundo profano do trabalho, na medida em que aquilo que a anima é a mesma “vida selvagem” que levou as Ménades a decepar Penteu, aquele que queria restaurar a ordem e reinar com razão e razoabilidade e a mesma fúria que levou Dédalo a prender o Minotauro no labirinto do *logos*. Em ambas as histórias o fundo é o mesmo, que já se encontrava presente na figura que Bataille encontrou na gruta: o confronto entre a violência animal e a consciência racional. O Minotauro, Dioniso, figuras mitológicas que não são estranhas uma à outra (segundo Colli, por trás da figura arcaica do Minotauro espreita Dioniso)⁴⁹⁴, manifestam a dialética entre a violência e a

⁴⁹⁰ Graves, *Os Mitos Gregos*, p. 112.

⁴⁹¹ Colli, *O Nascimento da Filosofia*, pp. 26-27.

⁴⁹² Bataille nunca lhe chama Minotauro, contudo, parece-nos que se trata de uma analogia passível de ser estabelecida, para além de auxiliar na identificação da imagem.

⁴⁹³ Bataille, *O Nascimento da Arte*, p. 92.

⁴⁹⁴ Colli, *O Nascimento da Filosofia*, p. 26.

ordem, a animalidade e a humanidade. Como vimos, valores dionisíacos surgem frequentemente aludidos por Bataille, quer seja na sua conceção da experiência interior ou da experiência da arte. Dioniso, um deus comumente associado a animais – o touro, o leopardo, a cabra – e conseqüentemente à violência animal, retém o problema primordial do lugar do homem entre os animais, face aos quais ele se distingue, apesar de ainda lhes pertencer intimamente. Daí que o fervor religioso esteja a ele associado e que Bataille utilize os valores dionisíacos para conceber a sua experiência interior. O hibridismo destas figuras aponta para a ambigüidade do homem no momento da sua nascença: entre a servidão humana e a sacralidade animal, entre deus e o homem, entre besta e humano⁴⁹⁵.

⁴⁹⁵ Essencialmente, estas criaturas híbridas são os primeiros metamorfos que a história registou. A arte pode ser um cardápio de desejos que se plasmam numa superfície material, vivificando-se de forma animista. Nas artes visuais, a metamorfose pode conceder o desejo de acionar devires e invocar forças e potências que não são as nossas. É isso que tem lugar na fantástica transfiguração de Aimee Mullins, corredora paralímpica amputada abaixo do joelho em ambas as pernas, tornada mulher-chita no terceiro capítulo do *Cremaster Cycle* (2002) de Matthew Barney (1967 -). (Figura 46) Mas parece-nos ser também disso exemplo o “Minotauro” acima descrito ou o “deus” da gruta dos Três Irmãos. Na verdade, o desejo de assistir à transformação de A em B e de reter o momento exato em que a metamorfose é efetuada sempre apelou à sensibilidade plástica das artes visuais. Basta pensar na profusão de pinturas extraordinárias que o tema de Apolo em perseguição de Dafne estimulou ao longo dos séculos (Figuras 47 e 48) A fuga desesperada da ninfa termina onde começa o loureiro: nos seus dedos transformados em galhos. Outro exemplo notável é a série de desenhos do pintor francês seiscentista Charles le Brun (1619 – 1690), onde rostos humanos são combinados com focinhos de animais (Figuras 49 e 50) Le Brun coloca os focinhos animais no topo da página e, por baixo, o resultado que devém da combinação com um ser humano. Em vários casos, tem o cuidado de mostrar o rosto metamorfoseado em diversas posições: de frente, de lado e em três quartos. Assim, o olhar que viaja de um estado ao outro assiste à transformação de um ser noutra. Mais recentemente, em *Slides of a Changing Painting* (1982 – 83), Robert Gober (1954 -) colocou o problema da metamorfose em primeiro plano a partir de um conjunto de slides onde são visíveis as sucessivas etapas de uma mesma pintura que vai sendo alterada ao longo do tempo (Figura 51 e 52) O próprio *medium* da pintura, desde a invenção da pintura a óleo, tem como princípio fundamental a metamorfose das camadas de tinta que se sobrepõem, tapando, alterando, apagando, etc.

4.3. Terceiro enigma: o enigma do poço

Se a caverna é o tabuleiro mágico onde o jogo da arte vai ter lugar, o dito “poço” da caverna de Lascaux é, nas palavras de Bataille, o “santíssimo lugar”⁴⁹⁶, pois é aqui que se encontra uma pintura impossível: o enigma do poço, que tanto fascinou Bataille (Figuras 51 e 52). Num artigo sobre religião pré-histórica, Bataille não se acanha de nela reconhecer “a medida deste mundo”⁴⁹⁷. Afirmção críptica que revela como, para o autor, uma pintura pode deter o mistério da vida humana, que cambaleia na orla entre o “riso irreprimível e [os] soluços”⁴⁹⁸. Como resposta a uma vida impossível, Bataille oferece uma pintura impossível: o autor regressa a ela uma e outra vez, mas mostra-se incapaz de a decifrar ou de lhe atribuir um significado inconcutível. Por conseguinte, ela contém em si o germe da impossibilidade; travesso, “o mistério do poço” não se deixa apreender e escapa persistentemente a qualquer racionalização ou domesticação interpretativa. Naturalmente, esta pintura acolhe todas as interpretações passíveis de serem imaginadas (Bataille atribui-lhe várias diferentes), o que ao fim ao cabo equivale a não acolher nenhuma e manter-se muda e impávida perante o sujeito inquisitivo. Bataille conclui o *NA* com um apanhado das diferentes interpretações oferecidas a propósito da “cena do poço” e do porquê de elas se afigurarem insuficientes. A última frase do livro é profética: “(...) mas a explicação deixa-nos insatisfeitos”⁴⁹⁹. Quer isso dizer que a “cena do poço” guarda o silêncio, o silêncio soberanamente sagrado, limitando-se à sua apresentação, ou seja, a mostrar *que é*. Consequentemente, esta pintura (poderíamos dizer o mesmo de todas as pinturas que figuram o homem de rosto escondido) é *inútil* aos nossos olhos, que para ela olhamos e procuramos o seu “texto escondido”. Furtando-se às nossas expectativas, esta pintura não nos oferece rigorosamente nada capaz de satisfazer a nossa curiosidade quanto ao seu significado representativo⁵⁰⁰.

Recordemos o que tem nela lugar: uma figura masculina está deitada de costas (morta, adormecida, num êxtase?)⁵⁰¹. Ela é itifálica e acéfala, na vez do rosto está a cabeça

⁴⁹⁶ Bataille, «The Cradle of Humanity», p. 171.

⁴⁹⁷ Bataille, «Prehistoric Religion», p. 137.

⁴⁹⁸ Bataille, *As Lágrimas de Eros*, p. 16.

⁴⁹⁹ Bataille, *O Nascimento da Arte*, p. 137.

⁵⁰⁰ Suzanne Guerlac, «Bataille in Theory: Afterimages (Lascaux)», *Diacritics* 26, n. 2 (1996), p. 15.

⁵⁰¹ No *NA*, Bataille adota a interpretação de Henri Breuil, segundo a qual o homem deitado ao lado do bisonte estaria morto. Porém, Bataille é cauteloso e tem o cuidado de afirmar que, em abono da verdade, dele não é possível dizer nada, para além de que ele está “inanimado”. Assim, Bataille tem o cuidado de deixar a palavra “morto” entre aspas. Bataille, *O Nascimento da Arte*, p. 87.

estilizada de um pássaro. O corpo apenas é apontado, com alguns traços o artista deu forma a um *stickman* esquematizado. A seu lado, tombado, está um bisonte cuidadosamente desenhado. Esventrado, as vísceras tombam-lhe para fora. Um rinoceronte parece ainda fazer parte da cena, embora dê a impressão de estar dela em fuga. Por baixo, uma haste com um pássaro empoleirado parece completar o conjunto.

No *NA*, Bataille limita-se a chamar a atenção para a diferença da figuração entre o bisonte e o homem itifálico e a expor e criticar as interpretações de outrem: Breuil interpreta esta pintura como uma cena anedótica, representação de um incidente malsucedido na caça⁵⁰². H. Kirchner oferece “a mais curiosa interpretação, se não a mais convincente”⁵⁰³, segundo a qual a cena mostraria um transe extático. Leituras que Bataille considera interessantes, em particular a de Kirchner, mas problemáticas. Todavia, no *NA* Bataille não procura colmatar essa falha com uma interpretação sua. Comedimento que o escritor lamentaria posteriormente em *E*, momento em que oferece, pela primeira vez, a sua própria versão do significado desta cena:

“O tema dessa célebre pintura, que suscitou tantas explicações contraditórias e frágeis, seria a *morte e a expiação*. Este modo de ver terá, pelo menos, o mérito de substituir a interpretação mágica (utilitária), evidentemente pobre, das imagens das cavernas, por uma interpretação religiosa, mais de acordo com o carácter de jogo supremo que toda a arte geralmente tem”⁵⁰⁴.

A morte do animal na Pré-História, argumenta Bataille, conferia ao animal um carácter sagrado, facto que é da maior importância para Bataille, que sublinha a importância da religião na génese do homem. Assim sendo, a figuração do animal revelaria a morte “simultaneamente necessária e condenável” e, por conseguinte, a “ambiguidade religiosa da vida”⁵⁰⁵. Em *LE*, Bataille expande a sua interpretação da cena. Agora, já não se trata somente de nela reconhecer o tema do crime e expiação, mas o paradoxo original da união entre *Eros* e *Tanatos*, que corresponde ao casamento impossível entre a vida e a morte: *Eros* a afirmação vital, *Tanatos* o ponto final⁵⁰⁶. O

⁵⁰² Bataille, p. 135.

⁵⁰³ Bataille, p. 136.

⁵⁰⁴ Bataille, *O Erotismo*, p. 64. Itálicos no original.

⁵⁰⁵ Bataille, p. 64.

⁵⁰⁶ Bataille, *As Lágrimas de Eros*, p. 28. “Argumentam alguns que Eros, aquele que brotou da casca do Ovo Universal, foi dos deuses o primeiro, pois não fora ele e nenhum dos restantes teriam podido nascer. Tomam-no por coevo da Mãe Terra e do Tártaro”. (Graves, *Os Mitos Gregos*, p. 64.) Assim, o próprio nascimento de *Eros* pressupõe a morte e a morte pressupõe o nascimento de *Eros*, pois, se não fosse *Eros*, não haveria deuses, mas também não haveria mortais que a morte pudesse tomar.

bisonte moribundo, caído e eviscerado, e o “morto” itifálico, de sexo ereto e enfatizado, coincidem na imagem do seu encontro fatal. Bataille começa por descrever a cena: o homem morto está deitado de costas. Na verdade, ele é e não é um homem, dado que tem uma cabeça animal. O bisonte deixou de ser uma ameaça: está mortalmente ferido. Mas a atenção do escritor fixa-se sobre o pormenor que contrasta com este cenário de morte: o sexo ereto do homem-pássaro⁵⁰⁷. Bataille não prossegue a explicar ou oferecer uma interpretação lógica capaz de desfazer o paradoxo desta imagem. Pelo contrário, o escritor afirma-o, ratificando que aquilo que aparenta ser um paradoxo é, na verdade, uma concordância, embora não deixe de ser paradoxal: “Esta concordância, essencial e paradoxal, é da morte com o erotismo. Uma verdade que nunca deixou, sem dúvida, de se manifestar. E que ao manifestar-se não deixa, no entanto, de estar escondida”⁵⁰⁸. Bataille dita assim o mote do seu livro *LE*, uma incursão pela história do erotismo.

Destarte, no “enigma do poço”, Bataille descobre uma *verdade* primordial, uma verdade sagrada e religiosa, que define a origem do ser humano, apesar de estar em vias de cair no esquecimento à medida que o erotismo progride no processo de racionalização. Por essa razão, o “enigma do poço” tem, para Bataille, o papel de um mito que não pode, nem deve, ser decodificado, mas sim reativado⁵⁰⁹. O “enigma do poço” foi o primeiro enigma que a esfinge proferiu, embora, para os seus primeiros ouvintes, o seu caráter enigmático estivesse dissipado⁵¹⁰. Não obstante, este enigma detém a verdade do ser humano, ele é o princípio inaugural de toda a religião, razão pela qual Bataille refere-se a ele como o “pecado original” e associa-o à lenda da Génesis⁵¹¹. A morte e o erotismo residem no fundo obscuro do ser humano e o “enigma do poço” solicita quem nele se deter a tombar nesse abismo⁵¹², vendo-se ao espelho. Tal como nota Hal Foster, o “enigma do poço” detém o poder da “cena primária” freudiana. A “cena primária”, segundo Freud, diz respeito ao momento em que as crianças imaginam, ou pensam ter visto, os pais durante o ato sexual, ou seja, no momento traumático da sua própria criação⁵¹³. A “cena primária” é nomádica, incerta, volúvel: parte memória, parte fantasia, ou uma mistura

⁵⁰⁷ Bataille, *As Lágrimas de Eros*, pp. 49-50.

⁵⁰⁸ Bataille, p. 50.

⁵⁰⁹ Foster, «The Sixty-Seventh A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts: Positive Barbarism: Brutal Aesthetics in the Postwar Period, Part 3: Georges Bataille and His Caves», 32:04'.

⁵¹⁰ Bataille, *As Lágrimas de Eros*, p. 29.

⁵¹¹ Bataille, pp. 29, 31.

⁵¹² Foster, «The Sixty-Seventh A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts: Positive Barbarism: Brutal Aesthetics in the Postwar Period, Part 3: Georges Bataille and His Caves», 47:36'.

⁵¹³ Foster, 52:33'.

entre real e imaginado. O caráter ambivalente da “cena primária” resulta nela ser espacialmente complexa: tal como num sonho, o espetador está colocado dentro e fora da cena, é nela simultaneamente observador e participante ativo. Porém, apesar da sua complexidade, a “cena primária” é básica ao ponto de ser filogenética, uma espécie de *Urphänomen* universal que cada ser humano desenvolve da sua própria maneira. O “enigma do poço” tem o sentido de uma cena universal idêntica, face à qual a humanidade pode ver a sua própria consumação. E, tal como na “cena primária” freudiana, o espetador do “enigma do poço” é simultaneamente observador e agente dessa consumação dialética que se perpetua continuamente. Por conseguinte, o “enigma do poço” é um trauma, mas um trauma que seduz⁵¹⁴.

Escondendo-se, a humanidade nascente revelava o incómodo que sentia perante si própria. É isso que argumenta Jean-Luc Nancy, segundo o qual o homem foi tomado de surpresa pela estranheza da sua própria humanidade, que figurou, apresentando-se sob o signo dessa estranheza. Vendo-se a si próprio e vendo os animais que o rodeavam, o homem reconhecia o si fora de si – no seu vizinho e semelhante e no animal, que ele havia sido e já não era. Perante isto, o homem surpreendia-se. A pintura, segundo Nancy, pinta essa surpresa, ela é essa surpresa, a surpresa perante a estranha presença que é o homem que já não é animal⁵¹⁵. Depreende-se disso que, para o filósofo, a pintura é uma revelação, que torna manifesto o dilema identitário do ser humano. Como já tivemos oportunidade de ver, também para Bataille o nascimento da arte procedeu como um ato de revelação. Desta forma, tanto Bataille como Nancy reportam-se a Aristóteles, segundo o qual a arte – *technê* – corresponde a um processo de revelação da natureza. Para Bataille, a humanidade enquanto sujeito nasce da consternação perante a sua separação da natureza, mas, para que a humanidade conclua o seu luto, tem de invocar uma imagem de si mesma não-natural. É a essa necessidade que a estranha figuração híbrida, que Bataille encontrou na barriga cavernosa do mundo, vem dar resposta⁵¹⁶. Estas figuras são e não são homens, são e não são animais, são e não são divinas, são e não são profanas.

Num momento primordial, anterior ainda à mitologia, estes seres híbridos que Bataille encontrou na gruta de Lascaux figuravam, pela primeira vez, o embaraço e a

⁵¹⁴ Foster, 53:20' - 54:30'.

⁵¹⁵ Jean-Luc Nancy, *The Muses*, ed. David E. Wellbery e Werner Hamacher, trad. Peggy Kamuf, Crossing Aesthetics (Stanford, California: Stanford University Press, 1996), p. 69.

⁵¹⁶ Akira Mizuta Lippit, «“Archetexts”: Lascaux, Eros, and the Anamorphic Subject», *Discourse, Nature Art and Urban Spaces*, 24, n. 2 (Primavera de 2002), p. 24.

perplexidade dos seres humanos perante si mesmos. Se pensarmos num tempo anterior às primeiras aparições destas figuras oníricas, elas eram, como diz Boyan Manchev, “inimagináveis”. Tiveram, pois, que ser imaginadas uma primeira vez e figuradas uma primeira vez também. Esse salto terá sido impulsionado pelo desejo – o desejo de excedência de si em si e o desejo de (re-)união com a continuidade. A humanidade *desejava* a condição animal e fazia-o conferindo uma forma ao devir-animal que a agitava. É *Eros*, uma vez mais, que aqui surge. A primeira estrofe de um poema de Rainer Maria Rilke (1875 – 1926) intitulado *Eros* diz o seguinte: “Máscaras! Máscaras! Deslumbrai o Eros.”⁵¹⁷ Os primeiros homens faziam-se representar com máscaras, mas eram as máscaras do seu desejo.

⁵¹⁷ Rainer Maria Rilke, *Poemas: As Elegias de Duíno e Sonetos a Orfeu*, trad. Paulo Quintela, 4º (Porto: ASA, 2001), p. 352.

5. Conclusão

Chegados, não sem algum pesar, ao final da nossa dissertação, não podemos senão esperar que o nosso objetivo tenha sido cumprido. Procurámos demonstrar que o problema de fundo que subjaz à leitura de Georges Bataille do nascimento da arte na Pré-História é um problema de ordem metafísica, que permite reconhecer um elo primordial – como um cordão umbilical que nunca foi cortado – entre a arte e a religião. Começámos por analisar o modo como Bataille dá conta do advento da arte na Pré-História, aproximando a sua grande narrativa da História pré-adâmica da sua conceção da “experiência interior”, com o intuito de demonstrar que, para Bataille, fazer arte corresponde a uma experiência extática e uma possibilidade de aproximação do homem ao extremo possível da sua existência, que orla com o caos da animalidade. Ao oferecer à arte os contornos que definem a “experiência interior” de Bataille, quisemos sugerir que a arte pode afigurar-se um gesto sagrado na Modernidade depois da morte de Deus.

Contextualizámos o pensamento de Georges Bataille por via de um relato historiográfico e teórico da sacralização do Ocidente europeu a partir do séc. XVIII e das suas consequências, procurando sublinhar que a laicização da sociedade não corresponde a um oblívio de tudo quanto é religioso. Pelo contrário, aquilo que se verifica, é que planos epistemológicos religiosos foram desvinculados da sua origem dogmática e institucional, mas aquilo que neles é força, potência e afetividade por via da sensibilidade e do corpo foi reapropriado e sublevado na estética a partir do Romantismo. Entrados nas vanguardas, encarámos alguns dos problemas por elas postos em jogo – a crise da representação e a viragem para o primitivo – à luz do fundo teológico e metafísico que vínhamos a desenterrar ao longo de toda a dissertação a respeito de Bataille. Deste modo, procurámos demonstrar que a viragem modernista para os objetos primitivos e a sua magia não pode ser reduzida a um interesse formal, mas compreende uma resposta a um vazio e uma insuficiência que se continuava a fazer sentir no Modernismo e no domínio da arte, como Kandinsky bem reconheceu.

O último capítulo, destinado à descrição dos três “enigmas” originais que Bataille encontrou na barriga do mundo, procurou dar conta da ambiguidade que determina a relação do homem consigo mesmo e com o seu antepassado animal no momento em que nasceu, momento em que inaugurou, propriamente dita, a sua vida religiosa. As figuras híbridas que povoam as cavernas, mascaradas ou apagadas, inquietam porque são

contraditórias; elas dão o salto no abismo, mas mantêm um pé assente na berma do precipício. De certa maneira, estas figuras híbridas e mascaradas encontram um par de espírito nos *Caprichos* de Goya, relativamente aos quais Didi-Huberman reconhece o “alegre saber inquieto”⁵¹⁸ que devém da contradição razão/fantasia que se afirma e perde o medo do paradoxo com o Romantismo⁵¹⁹. Os *Caprichos* são imagens dialéticas – entre a razão e a imaginação⁵²⁰ – mas também o são o “Minotauro”, o “deus” dos Três Irmãos ou o “enigma do poço” – entre a continuidade animal e a descontinuidade humana. Todavia, é justamente por serem paradoxais, que os *Caprichos* são terrivelmente *humanos*, tal como o são as pinturas que Bataille descobriu nas grutas do início de todos os tempos. Imagens pendulares entre um estado e outro, elas revelam o instante traumático em que o pêndulo se pôs em movimento. A partir delas, o ser humano inscreve-se no ritmo da moção pendular.

Descobrindo a Pré-História, Bataille descobriu que o grande enigma da humanidade radica no modo como ela se relaciona com o sagrado, ou seja, com a sua origem ancestral: a obscura animalidade cuja negação é condição da sua humanidade. Instituindo-se homem, o ser humano passou a ser incompleto, embora fosse dialético. Por ser dialético, é dada ao homem a possibilidade de encontrar pontos de encontro e gestos de transgressão que permitem a reversibilidade momentânea do seu estado ontológico. Como é que podemos lidar com o facto de sermos incompletos e dialéticos? Bataille reconhece que a arte foi, desde o início, uma forma de lidar com esse problema ontológico que nunca cessou de nos assombrar. Pois, Bataille demonstra que o sagrado não se reduz à religião institucional, nem ao particular de cada dogma. É por isso que o sagrado não desaparece com a morte de Deus, pois não se limita à crença numa *práxis* religiosa específica, nem à morte de um ser divino. Deste modo, Bataille mostra-nos que o sagrado não desapareceu da vida moderna; como um caranguejo eremita, apenas mudou de casa. O problema da relação com o sagrado mantém-se, latente, como uma angústia que persiste. A cada momento, temos de nos posicionar face a ele, se não quisermos viver alienados do mundo e de nós próprios⁵²¹.

⁵¹⁸ «le gai savoir inquiet». Ver :Didi-Huberman, *Atlas ou le Gai Savoir Inquiet*.

⁵¹⁹ Bataille, por sua vez, fala numa “angústia alegre” perante a morte (rir da morte: é isso que está no coração desta angústia alegre”. Cit. por Derrida, «From Restricted to General Economy: A Hegelianism without reserve», p. 327.

⁵²⁰ Didi-Huberman, *Atlas ou le Gai Savoir Inquiet.*, pp. 115-137.

⁵²¹ Bataille assim o diz, quando afirma que “o *sagrado* não pode ser limitado às experiências distantes dos antigos e primitivos”. Pelo contrário, o sagrado permeia toda a existência humana, mesmo que não adote a

Tanto assim é, que o decréscimo na importância oferecida à religião dogmática a partir do Iluminismo conduziu à ocupação do espaço outrora dedicado às instituições eclesiais por outras disciplinas. Por exemplo, Segundo Clifford Geertz, “um mundo desmistificado é um mundo despolitizado”,⁵²² ou seja, enquanto houver política, continuarão a ser perpetuados mitos e rituais. Surgirão, repetidamente, sujeitos deificados e o poder simbólico encontrará continuamente novas residências onde habitar. Segundo Peter Sloterdijk no seu livro *Du musst dein Leben ändern (Tens de Mudar de Vida)*⁵²³, o homem compõe e dá forma à sua existência através de exercícios, ou seja, operações que o sujeito repete com vista ao melhoramento da sua *performance* dessas operações. A vida, segundo Sloterdijk, é regida por uma tensão vertical mobilizada, mas nunca concretizada, por via do exercício perpétuo, movimento acrobático direcionado para o porvir. No seguimento desta questão, Sloterdijk aborda o problema das religiões que, do seu ponto de vista, nada mais são do que regimes de exercício distintos. Perante a era pós-secular que aparenta ser a nossa, Sloterdijk desmente a existência de um *comeback* religioso, argumentando a favor de uma “ascese desespiritualizada”. Mas, já vimos que, se o exercício é a maneira de o homem criar a sua existência – de lhe conferir forma – diz também Sloterdijk que os artistas são os “místicos do presente”⁵²⁴, reivindicando um germen comum ao exercício da arte e ao exercício da religião⁵²⁵. Quer isso dizer que cabe aos artistas segurar o estandarte ético da prática do exercício e orientar o caminho como o haviam feito, outrora, os grandes líderes religiosos, gurus e mestres? Foi também a esta questão que procurámos dar resposta, sugerindo que, a partir de Bataille, é possível entender que a arte pode assegurar o contacto com o sagrado na vida moderna. Bataille reconheceu que, na Modernidade, a guerra tornou-se um dos meios privilegiados de o homem reencontrar as forças caóticas do sagrado, mas o escritor alerta para o perigo desta conversão: se a guerra for o mecanismo através do qual o homem entrevê a plenitude da vida, a extinção da humanidade será uma inevitabilidade⁵²⁶. Não será a arte uma forma mais sustentável de assegurar a plenitude em vida?

forma rígida de uma religião. (Bataille, «The Moral Meaning of Sociology», p. 115. Tradução livre da autora: “The *sacred* cannot be limited to the distant experience of ancients and primitives (...)” Itálicos no original.)

⁵²² Geertz, «Centers, Kings, and Charisma: Reflections on the Symbolics of Power», p. 143.

⁵²³ Sloterdijk, *Tens de Mudar de Vida*.

⁵²⁴ Sloterdijk, *Depois de Deus*, p. 251.

⁵²⁵ Sloterdijk, p. 251.

⁵²⁶ Bataille, «The Moral Meaning of Sociology», p. 122.

Pergunta de difícil resposta, à qual nem sempre Bataille parece querer dar uma resposta afirmativa. Como demonstra Yves-Alain Bois num texto do catálogo para a exposição por ele comissariada juntamente com Rosalind Krauss em torno da noção de “informe”, Bataille nem sempre manifesta a sua plena “fé” na arte do seu tempo. Alain Bois sustenta o seu argumento com um texto escrito por Bataille para uma edição da revista *Documents* dedicada a Picasso, no qual o escritor afirma que a pintura académica corresponde a uma elevação sem excesso do espírito, com isso deferindo um golpe à representação entendida como um tipo de transcendência, na medida em que a forma está perpetuamente ligada a um conteúdo que lhe é exterior. Na representação, por conseguinte, existe uma cisão metafísica entre forma e conteúdo. Seguidamente, Bataille afirma que na pintura contemporânea a elaboração ou decomposição das formas está relacionada com uma procura pela rotura da elevação. Todavia, esta rotura apenas ocorre com Picasso, e, mesmo aí, somente em pequena escala⁵²⁷. Ou seja, o diagnóstico que Bataille faz da pintura sua contemporânea é um diagnóstico preponderantemente pessimista, que nela não encontra muito exemplos felizes de pinturas e pintores capazes de subverter a transcendência. Além disso, em *PM* Bataille parece querer negar à arte o alcance da soberania⁵²⁸ e, apesar de serem vários os momentos em que o escritor elogia e aposta na “religião surrealista”, também é verdade que noutros momentos não se abstém de criticar o tédio da escrita automática e o seu fraco alcance e eficácia⁵²⁹.

Não obstante, o fascínio de Bataille pelas pinturas que encontrou na gruta de Lascaux não deixam margem para dúvidas relativamente ao poder que o escritor reconheceu na arte e no gesto criativo. Por outro lado, deparando-se com dificuldades financeiras no final da sua vida, Bataille foi obrigado a colocar à venda vários quadros que tinha em sua posse, entre os quais quadros de Picasso, Matisse (1896 – 1954), Miró (1893 – 1983) e, inclusive, Vieira da Silva (1908 – 1992)⁵³⁰. Com isso, percebemos que Bataille era dono de uma coleção de arte moderna significativa. Ademais, foi a Bataille que Walter Benjamin confiou o seu *magnus opus*, *Das Passagen-Werk* (*O Livro das Passagens*, escrito entre 1927 e 1940) antes de fugir da Alemanha em 1940, assim como

⁵²⁷ Bois e Krauss, *Formless: A User's Guide*, pp. 81-83.

⁵²⁸ Bataille, *The Accursed Share: An Essay on General Economics*, p. 418. A “arte pela arte” afigurar-se-ia o cúmulo do mal-entendido em torno da soberania, posto que a “arte pela arte” continuava a desejar a situação feudal pertencente outrora aos indivíduos que a arte servia, apesar de reivindicar uma falsa autonomia. Assim, a “arte pela arte” é entendida por Bataille como sendo uma falsa soberania.

⁵²⁹ Bataille, «Surrealism from Day to Day», p. 37.

⁵³⁰ Aníbal Fernandes, «Apresentação», em *As Lágrimas de Eros*, por Georges Bataille, trad. Aníbal Fernandes, 2º (Lisboa: Sistema Solar, 2015), p. 11.

uma pintura de Paul Klee (1879 – 1940) intitulada *Angelus Novus* (Figura 53)⁵³¹. Desta forma, verificamos que Bataille sempre cultivou a proximidade aos objetos de arte, neles entrevedo uma diferença que os distinguia dos demais objetos que povoam o mundo e decoram a vida corrente dos homens. Parece-nos claro que Bataille olhou para a arte através de uma lente teológica, numa procura constante por novas formas de aceder ao sagrado. A atividade artística é, certamente, uma delas, embora nem sempre esse potencial seja concretizado. Não obstante, se o artista se entregar ao recreio, se der aso à intenção de negar, por intermédio da inutilidade e do excesso extático, o mundo do trabalho e do projeto, então o artista terá feito o possível para se remeter ao sagrado, e tê-lo-á feito não apenas para si próprio, mas para todos que posteriormente comunicarem com a sua obra. Certamente, terá sido essa a razão pela qual Bataille sempre se manteve rodeado de artistas e obras de arte – plásticas, visuais, poéticas, literárias, cinematográficas.

Finalmente, outras vias de pensamento ficam por explorar, assim como outras ligações e mergulhos aprofundados que não tivemos oportunidade de dar nesta dissertação. Ao longo da sua vida, Bataille fez (e desfez) muitas amizades, entre elas, conta-se a peculiar amizade com Simone Weil (1909 – 1943), mística judia convertida ao cristianismo, que recusava o batismo. A relação entre Weil e Bataille mereceria um estudo aprofundado, em particular no que às semelhanças e diferenças entre o conceito de “atenção” de Weil e o conceito de “soberania” de Bataille diz respeito. Segundo Bataille, a arte de Lascaux é bela, soberanamente bela. Mas o que significa uma “beleza soberana”? Para Bataille, a beleza só é bela se for impotente e inútil. A sua transformação em ação conduziria à sua destruição. A beleza nada mais pode fazer do que preservar-se e ser aquilo que é. Por conseguinte, a beleza tem de ser um fim em si mesmo, ou não é nada⁵³². É por ser inútil, por nada acrescentar à lógica do projeto, que a beleza é soberana. Destarte, quando Bataille fala em “belo”, fá-lo retendo algo do sentido romântico do conceito de “belo”, nomeadamente a passividade que lhe é inerente. Para Simone Weil, a atitude que corresponde à beleza é a atitude de olhar e esperar. Para Weil, a necessidade, a vontade e o anseio destroem a beleza, ela não pode existir sob essas condições. Belo é aquilo sobre o qual podemos fixar a nossa atenção. “Atenção” é um conceito importante da filosofia

⁵³¹ Gilles Heuré, «Walter Benjamin et Paul Klee, unis par un ange», *Télérama: Debats & Reportages*, 7 de agosto de 2021, <https://www.telerama.fr/debats-reportages/walter-benjamin-et-paul-klee-unis-par-un-ange-6935863.php>.

⁵³² Bataille, «Hegel, Death and Sacrifice», p. 16.

de Weil que, dito de um modo geral, corresponde ao investimento profundo numa coisa sem dela retirar qualquer proveito ou finalidade. A atenção mais pura e profunda é a oração. Deter a nossa atenção sobre uma obra de arte, para ela olhar durante horas a fio, aproxima-nos de uma prática meditativa próxima da prece. Razão pela qual, para Weil, toda a grande arte é religiosa⁵³³.

Também a noção de “recreio” mereceria ser abordada isoladamente num estudo aprofundado e posta em diálogo com outras leituras jocosas. O que seria um estudo que aliasse a noção de “recreio” ao conceito de *Spieltrieb* (instinto de jogo) de Friedrich Schiller (1759 – 1805)⁵³⁴, ou às investigações sociológicas de Roger Caillois, co-fundador do *Collège de Sociologie*, em torno do jogo⁵³⁵, ou ainda, à leitura filosófica de Hans-Georg Gadamer (1900 – 2002), segundo a qual o jogo é integral para constituir a dinâmica ontológica da arte⁵³⁶? Por outro lado, ao envergarmos por uma abordagem preponderantemente macro-histórica, que procurou relacionar o pensamento de Bataille com uma “atitude” geral subjacente aos “ares do tempo”, impossibilitámos uma leitura minuciosa da relação de Bataille com o círculo surrealista, excepcionalmente importante ao nível político, literário, filosófico e artístico, na medida em que ambos procuraram dar resposta a problemas semelhantes, tais como a libertação da imaginação e dos sentidos depois de séculos de domesticação e resignação racional⁵³⁷. Ademais, se é certo que o *NA* é tido como “obra menor” no contexto geral das obras de Georges Bataille, temos plena consciência de que recorreremos a alguns dos seus livros mais aplaudidos e conhecidos para complementar a nossa leitura do *NA*. No entanto, existe um *corpus* vastíssimo de artigos e conferências, menos conhecido, o qual poderia servir, sozinho, de fonte para o estudo sobre qualquer um dos assuntos que entretiveram Bataille ao longo dos anos.

Mas este é o *nosso* Bataille, ou seja, o Bataille que decidimos apresentar ao longo da nossa argumentação. Cada comentário a um texto expõe um texto diferente, cada crítica a um escritor revela um escritor diferente. O Montaigne (1533 – 1592) de Stefan

⁵³³ Simone Weil, *Gravity and Grace*, trad. Arthur Wills (Lincoln: University of Nebraska Press, 1997), pp. 204-208.

⁵³⁴ Ver: Friedrich Schiller, *Friedrich Schiller: Über die Ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, ed. Gideon Stiening, vol. 69, Klassiker Auslegen (Berlin: De Gruyter, 2019).

⁵³⁵ Ver: Roger Caillois, *Les Jeux et Les Hommes (La masque et le vertige)*, 5^o (Paris: Gallimard, sem data).

⁵³⁶ Ver: Hans-Georg Gadamer, «The Play of Art», em *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*, ed. Robert Bernasconi, trad. Nicholas Walker (Cambridge: Cambridge University Press, 1986).

⁵³⁷ Ver: André Breton, «Second Manifesto of Surrealism», em *Manifestoes of Surrealism*, trad. Richard Seaver e Helen R. Lane (Ann Arbor, Michigan, The University of Michigan Press), pp. 174-175.

Zweig (1881 – 1942) pertence apenas a Zweig e não se assemelha a mais nenhum⁵³⁸, tal como o Santo Antão de Flaubert⁵³⁹, o Manet de Bataille ou até mesmo a Pré-História de Bataille. No *NA*, o escritor reflete sobre o trabalho criativo do paleontólogo, que constrói uma imagem do passado a partir das poucas pistas que tem em mãos. Bataille afirma que o seu relato do nascimento da arte parte do mesmo princípio, uma vez que também ele, Bataille, reconstitui o todo a partir do fragmento⁵⁴⁰. Desta forma, o escritor tem plena noção de que não está a contar a História “tal como ela foi”, mas que a está a construir, partindo do pouco que é sabido sobre a Pré-História e acrescentando a sua própria interpretação, que é o mesmo que dizer acrescentando-se a si mesmo. De igual maneira, o *nosso* Bataille apresenta os contornos com que nós decidimos dotá-lo, pese embora o evidente esforço com que nos tentámos aproximar daquilo que criamos ser o “verdadeiro” Bataille. Mas o “verdadeiro” Bataille é inacessível, provavelmente, nem o próprio Bataille sabia quem ele era.

São vários os caminhos abertos por Bataille; são-no, porque o próprio não se fixa, nem se imobiliza. Nesta dissertação escolhemos o nosso, definimo-lo e percorremo-lo. No final, não podemos deixar de nos questionar: porque é que Bataille não cessa de nos escapar? Como o castelo de Kafka, o pensamento de Bataille não é um cume alcançável por via do projeto de conhecer-Bataille. Bataille escapa, não tem como não escapar, porque o conhecimento adquirido apenas conduz a novas questões. É o próprio que o afirma: “eu evado-me, de modo a impor o silêncio”⁵⁴¹. Terminamos, deslizando no silêncio...

⁵³⁸ Referência à biografia de Montaigne escrita por Stefan Zweig, que é tanto sobre Montaigne, como sobre o próprio Zweig. Ver: Zweig, Stefan. *Montaigne*. Porto: Assírio & Alvim, 2016.

⁵³⁹ Referência ao livro de Gustave Flaubert sobre as tentações de Santo Antão. Ver: Flaubert, Gustave. *La Tentation de saint Antoine*. Editado por Claudine Gothot-Mersch. Paris: Folio, 2006.

⁵⁴⁰ Bataille, *O Nascimento da Arte*, p. 48.

⁵⁴¹ Bataille, *On Nietzsche*, p. 57. Tradução livre da autora : “And I will slip away in such a way that I impose silence.”

Bibliografia

Fontes: obras de Georges Bataille

BATAILLE, Georges. *A Experiência Interior*. Traduzido por António Hall e Lurdes Júdice. Biblioteca de Filosofia Contemporânea. Lisboa: Edições 70, 2021.

———. «A visit to Lascaux». Em *The Cradle of Humanity: Prehistoric Art and Culture*, editado por Stuart Kendall, traduzido por Michelle Kendall e Stuart Kendall. New York: Zone Books, 2019.

———. *As Lágrimas de Eros*. Traduzido por Aníbal Fernandes. 2º. Lisboa: Sistema Solar, 2015.

———. *Choix de Lettres: 1917 - 1962*. Editado por Michel Surya. Paris: Gallimard, 1997.

———. «From the Stone Age to Jacques Prévert». Em *The Absence of Myth: Writings on Surrealism*, editado & traduzido por Michael Richardson. London, New York: Verso, 1994.

———. *Guilty*. Traduzido por Bruce Boone. Venice, California: The Lapis Press, 1988.

———. «Hegel, Death and Sacrifice». *Yale French Studies*, n. 78 (1990).

———. *Histoire de l'oeil*. Paris: Gallimard, 1993.

———. *L'apprenti sorcier*. Editado por Marina Galletti. Éditions de la Différence, 1999.

———. «Lecture, January 18, 1955». Em *The Cradle of Humanity: Prehistoric Art and Culture*. New York: Zone Books, 2009.

———. *Literature and Evil*. Traduzido por Alastair Hamilton. London.: Penguin Books, 2012.

———. «Manet». Em *Manet*, traduzido por Austryn Wainhouse e James Emmons. The Taste of Our Time. SKIRA, 1955.

- . *O Erotismo*. Traduzido por João Bénard da Costa. 3^o. Lisboa: Antígona, 1988.
- . *O Nascimento da Arte*. Traduzido por Aníbal Fernandes. 1^o. Lisboa: Sistema Solar, 2015.
- . *O Pequeno*. Traduzido por Ricardo Ribeiro. Sr Teste, 2021.
- . *On Nietzsche*. Traduzido por Stuart Kendall. Albany, New York: SUNY Press, 2015.
- . «On the Subject of Slumbers». Em *The Absence of Myth: Writings on Surrealism*, editado & traduzido por Michael Richardson. London, New York: Verso, 1994.
- . «Prehistoric Religion». Em *The Cradle of Humanity: Prehistoric Art and Culture*, editado por Stuart Kendall, traduzido por Michelle Kendall e Stuart Kendall. Nova Iorque: Zone Books, 2009.
- . «Primitive Art». Em *The Cradle of Humanity: Prehistoric Art and Culture*, editado por Stuart Kendall, traduzido por Michelle Kendall e Stuart Kendall. New York: Zone Books, 2009.
- . «Surrealism». Em *The Absence of Myth: Writings on Surrealism*, editado & traduzido por Michael Richardson. London, New York: Verso, 1994.
- . «Surrealism and How it Differs from Existencialism». Em *The Absence of Myth: Writings on Surrealism*, editado & traduzido por Michael Richardson. London, New York: Verso, 1994.
- . «Surrealism from Day to Day». Em *The Absence of Myth: Writings on Surrealism*, editado & traduzido por Michael Richardson. London, New York: Verso, 1994.
- . «Surrealism in 1947». Em *The Absence of Myth: Writings on Surrealism*, editado & traduzido por Michael Richardson. London, New York: Verso, 1994.
- . *Teoria da Religião*. Traduzido por Filipe Jarro. 1^o. Lisboa: Letra Livre, 2020.

- . «The Absence of Myth». Em *The Absence of Myth: Writings on Surrealism*, editado & traduzido por Michael Richardson. London, New York: Verso, 1994.
- . *The Accursed Share: An Essay on General Economy*. Vol. I. New York: Zone Books, 1988.
- . *The Accursed Share: An Essay on General Economics*. Traduzido por Robert Hurley. Vol. II, III. New York: Zone Books, 1991.
- . «The Cradle of Humanity». Em *The Cradle of Humanity: Prehistoric Art and Culture*, editado por Stuart Kendall, traduzido por Michelle Kendall e Stuart Kendall. New York: Zone Books, 2009.
- . «The Moral Meaning of Sociology». Em *The Absence of Myth: Writings on Surrealism*, editado & traduzido por Michael Richardson. London, New York: Verso, 1994.
- . «The Passage from Animal to Man». Em *The Cradle of Humanity: Prehistoric Art and Culture*, editado por Stuart Kendall, traduzido por Michelle Kendall e Stuart Kendall. Nova Iorque: Zone Books, 2009.
- . «The Surrealist Religion». Em *The Absence of Myth: Writings on Surrealism*, editado & traduzido por Michael Richardson. London, New York: Verso, 1994.
- . «Unlivable Earth?» Em *The Cradle of Humanity: Prehistoric Art and Culture*. New York: Zone Books, 2009.

Biografia de Georges Bataille

SURYA, Michel. *Georges Bataille: La Mort a L'Oeuvre*. Paris: Éditions Gallimard, 1987.

Fontes: outros autores

ARTAUD, Antonin. *50 Drawings to Murder Magic*. Editado por Évelyne Grossman. Traduzido por Donald Nicholson-Smith. Kolkata, India: Seagull Books, 2016.

———. *Para Acabar de Vez com o Juízo de Deus seguido de O Teatro da Crueldade*. Traduzido por Luiza Neto Jorge e Manuel João Gomes. VS., 2018.

BRETON, André. «Manifesto of Surrealism». Em *Manifestoes of Surrealism*, traduzido por Richard Seaver e Helen R. Lane. Ann Arbor, Michigan: The University of Michigan Press, sem data.

———. «Second Manifesto of Surrealism». Em *Manifestoes of Surrealism*, traduzido por Richard Seaver e Helen R. Lane. Ann Arbor, Michigan, The University of Michigan Press.

DICKENS, Charles. *Bleak House*. London: Penguin Books, 1996.

EINSTEIN, Carl. *Escultura Negra*. Traduzido por Manuela Gomes. 1º. Lisboa: Orfeu Negro, 2021.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Gesammelte Werke: Die Gedichte*. Vol. 25. Anaconda Gesammelte Werke. Anaconda, 2015.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens: um estudo sobre o elemento lúdico da cultura*. Traduzido por Victor Antunes. Lisboa: Edições 70, 2003.

KANDINSKY, Wassily. *Do Espiritual na Arte*. Traduzido por Maria Helena de Freitas. 9º. Alfragide, Portugal: Dom Quixote, 2013.

KANT, Immanuel. «Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?» *UTOPIE kreativ*, n. Heft 159 (2004).

MANN, Thomas. *Doktor Faustus*. 42º. Frankfurt am Main: FISCHER Taschenbuch, 2020.

- NIETZSCHE, Friedrich. *A Gaia Ciência*. Traduzido por Alfredo Margarido. 6°. Lisboa: Guimarães Editores, 2000.
- . *Assim Falava Zaratrusta*. Traduzido por Paulo Osório de Castro. Vol. 4. Obras Escolhidas de Friedrich Nietzsche. Lisboa: Relógio D'Água, 1998.
- . *O Nascimento da Tragédia*. Traduzido por Teresa R. Cadete. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.
- SCHLEGEL, Friedrich. «Fragment 48». Em *Athenäums-Fragmente und andere Schriften*, 4°. Berlin: Edition Holzinger. Taschenbuch, 2016.
- SÓFOCLES. *Rei Édipo*. Traduzido por Maria do Céu Zambujo Fialho. Lisboa: Edições 70, 2016.
- VALÉRY, Paul. *La Crise de l'Esprit*. Paris: Variété I, 1924.
- VOLTAIRE. *Ficção completa*. Editado por Hugo Xavier. Traduzido por Alexandre Pinheiro Torres, A. Serra Lopes, David de Carvalho, Fernandes Costa, João Gaspar Simões, João Paulo Monteiro, Jorge Mota, José Carlos Marinho, e Helder Guégués. Silveira: E-Primatur/ Letras Errantes, Lda., 2019.

Bibliografia citada e referenciada

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Traduzido por Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- . *The Open: Man and Animal*. Editado por Werner Hamacher. Traduzido por Kevin Atell. Crossing Aesthetics. Stanford, California: Stanford University Press, 2004.
- ALVES DIAS, João José. *Fiat Lux!* Lisboa: Artes & Letras, 2018.
- BEDNARIK, Robert G. *Myths about Rock Art*. Oxford, UK: Archaeopress, 2017.
- BILES, Jeremy. «The Remains of God: Bataille/Sacrifice/Community». *Culture, Theory and Critique* 52, n. 2–3 (novembro de 2011).

- BOHM, Arnd. «Goethe and the Romantic». Em *The Literature of German Romanticism*, editado por Dennis F. Mahoney. Woodbridge, UK: Boydell & Brewer, 2003.
- BOIS, Yve-Alain, e Rosalind E. Krauss, eds. *Formless: A User's Guide*. New York: Zone Books, 1997.
- BREDEKAMP, Horst. «Art History and Prehistoric Art: Rethinking Their Relationship in the Light of New Observations». Em *The Twentieth Horst Gerson Lecture Held in Memory of Horst Gerson (1907-1978)*, traduzido por Mitch Cohen. Groningen: University of Groningen Press, 2019.
- CAILLOIS, Roger. *Les Jeux et Les Hommes (La masque et le vertige)*. 5°. Paris: Gallimard, sem data.
- CALVINO, Italo. *Palomar*. Traduzido por João Reis. 1°. Lisboa: D. Quixote, 2020.
- CAMPBELL, Robert A. «Georges Bataille's Surrealistic Theory of Religion». *Method & Theory in the Study of Religion* 11, n. 2 (1999).
- COLLI, Giorgio. *Escritos sobre Nietzsche*. Traduzido por Maria Filomena Molder. Lisboa: Relógio D'Água, 2000.
- . *O Nascimento da Filosofia*. Traduzido por Artur Morão. Lisboa: Edições 70, sem data.
- CONNOR, Steven. «Topologies: Michel Serres and the Shapes of Thought». Ascoli Piceno, Itália, 2002.
- CRESPO, Nuno. «Dissipar a noite originária». *Público*. 13 de janeiro de 2016.
- CUNNINGHAM, D. «The Futures of Surrealism: Hegelianism, Romanticism, and the Avant-Garde». *SubStance* 34, n. 2 (1 de janeiro de 2005).
- DELEUZE, Gilles, e Félix GUATARRI. *Mille Plateaux: Capitalisme et Schizophrénie*. Collection «Critique», t. 2. Paris: Éditions de minuit, 1980.
- DERRIDA, Jacques. «From Restricted to General Economy: A Hegelianism without reserve». Em *Writing and Difference*, traduzido por Alan Bass. London, New York: Routledge, 2005.

- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ou le Gai Savoir Inquiet*. L'oeil de l'histoire 3. Paris, França: Les Éditions de Minuit, 2011.
- . *Diante do Tempo*. Traduzido por Luís Lima. Lisboa: Orfeu Negro, 2017.
- . *La Ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. 3°. Paris: Éditions Macula, 2019.
- . «O rosto e a terra: onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto». Traduzido por Sonia Taborda. *Porto Arte, Porto Alegre* 9, n. 16 (maio de 1998).
- DISSANAYAKE, Ellen. *Homo Aestheticus: Where Art Comes from and Why*. Seattle: Univ. of Washington Press, 2010.
- ELKINS, James. «Art History without Theory». *Critical Inquiry* 14, n. 2 (janeiro de 1988).
- . «On the Impossibility of Close Reading: The Case of Alexander Marshack». *Current Anthropology* 37, n. 2 (abril de 1996).
- . «The Very Theory of Transgression: Bataille, Lingchi , and Surrealism». *Australian and New Zealand Journal of Art* 5 (18 de maio de 2015).
- ENDE, Michael. *Die Unendliche Geschichte*. 22°. Stuttgart: Thienemann Verlag, 2004.
- FERNANDES, Aníbal. «Apresentação». Em *O Nascimento da Arte*, por Georges Bataille, traduzido por Aníbal Fernandes. Lisboa: Sistema Solar, 2015.
- . «Apresentação». Em *As Lágrimas de Eros*, por Georges Bataille, traduzido por Aníbal Fernandes, 2°. Lisboa: Sistema Solar, 2015.
- FLAUBERT, Gustave. *La Tentation de saint Antoine*. Editado por Claudine Gothot-Mersch. Paris: Folio, 2006.
- FOSTER, Hal. *Brutal Aesthetics: Dubuffet, Bataille, Jorn, Paolozzi, Oldenburg*. New Jersey: Princeton University Press, 2020.

- . «The Sixty-Seventh A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts: Positive Barbarism: Brutal Aesthetics in the Postwar Period, Part 3: Georges Bataille and His Caves». National Gallery of Art, Washington D.C., 22 de abril de 2018.
- FOUCAULT, Michel. «A Preface to Transgression». Em *Langauge, Counter-memory, Practice: Selected Essays and Interviews*, editado & traduzido por Donald F. Bouchard. Nova Iorque: Cornell University Press, 1980.
- . *O que é um autor?* 10°. Passagens. Lisboa: Vega, 2018.
- FREITAS, Helena. «Amadeo de Souza-Cardoso. 1887-1918.» Em *Amadeo de Souza Cardoso Pintura [CATÁLOGO RAISONNÉ — vol. II]*, 1°. Vol. II. Lisboa: Assírio&Alvim, 2008.
- GADAMER, Hans-Georg. «The Play of Art». Em *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*, editado por Robert Bernasconi, traduzido por Nicholas Walker. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- GEERTZ, Clifford. «Centers, Kings, and Charisma: Reflections on the Symbolics of Power». Em *Local Knowledge: Further Essays on Interpretative Anthropology*. New York: Basic Books, 1983.
- GEROULANOS, Stefanos. *An Atheism That is Not Humanist Emerges in French Thought*. Editado por Mieke Bal e Hent de Vries. Cultural Memory in the Present. Stanford, California: Stanford University Press, 2010.
- GIRARD, René. *La Violence et le Sacré*. Paris: Fayard/Pluriel, 2011.
- . *Le Bouc émissaire*. Vanves: Le Livre de Poche, 1986.
- GODDARD, Jean-Christophe. «Absence de Dieu et anthropologie de la peur chez Georges Bataille». *Revue philosophique de la France et de l'étranger* 135, n. 3 (2010).
- GRAVES, Robert. *Os Mitos Gregos*. Traduzido por Fernando Branco. 3°. Lisboa: Dom Quixote, 2005.

- GUERLAC, Suzanne. «Bataille in Theory: Afterimages (Lascaux)». *Diacritics* 26, n. 2 (1996).
- . «The Useless Image: Bataille, Bergson, Magritte». *Representations* 97, n. 1 (2007).
- HABERMAS, Jürgen. *The Philosophical Discourse of Modernity: Twelve Lectures*. Traduzido por Frederick Lawrence. 5^o. Oxford, UK: Polity Press, 1998.
- HADOT, Pierre. *La philosophie comme manière de vivre*. Paris: Le Livre de Poche, 2003.
- . *Não Te Esqueças de Viver. Goethe e a Tradição dos Exercícios Espirituais*. Traduzido por Maria Etelvina Santos. Lisboa: Relógio D'Água, 2019.
- HELDER, Herberto. *Cobra*. Lisboa: & etc, sem data.
- HOLLIE, Denis, ed. *Le Collège de Sociologie*. Paris: Éditions Gallimard, 1979.
- HOLLYWOOD, Amy. «“Beautiful as a Wasp”: Angela of Foligno and Georges Bataille». *Harvard Theological Review* 92, n. 2 (abril de 1999).
- HUGHES, Fiona. «Relief and the Structure of Intentions in Late Palaeolithic Cave Art». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 79, n. 3 (12 de agosto de 2021).
- HUREL, Arnaud. *L'abbé Breuil: Un préhistorien dans le siècle*. Paris: CNRS Éditions, 2007.
- ISRAEL, Jonathan. *Radical Enlightenment: Philosophy and the Making of Modernity 1650-1750*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- JACKSON, Shane. «Using Georges Bataille in Art History: Informe, Figuration and Politics». Dissertação de Mestrado, Victoria University of Wellington, 2012.
- KAUFMAN, Robert. «Poetry after “Poetry after Auschwitz”». Em *Art and Aesthetics after Adorno*, por Jay M. Bernstein, Claudia Brodsky, Anthony J. Cascardi, Thierry de Duve, Aleš Erjavec, Robert Kaufman, e Fred Rush. *The Townsend Papers in the Humanities* 3. Berkeley: The Townsend Papers in the Humanities University of California Press, 2010.

- KELLEY, Donald R. «The Rise of Prehistory». *Journal of World History* 14, n. 1 (2003).
- KOTZIN, Michael. «Pre-Raphaelitism, Ruskinism, and French Symbolism». *Art Journal* 25, n. 4 (1966).
- LARGIER, Niklaus. «Mysticism, Modernity, and the Invention of Aesthetic Experience». *Representations* 105, n. 1 (1 de fevereiro de 2009).
- . «The Plasticity of the Soul: Mystical Darkness, Touch, and Aesthetic Experience». *MLN* 125, n. 3 (2010).
- LEROI-GOURHAN, André. *Le geste et la parole I: Technique et langage*. Paris: Albin Michel, 1989.
- . *Le geste et la parole II: La mémoire et les rythmes*. Paris: Albin Michel, 1989.
- LEVINE, Joseph M. «Ancients and Moderns Reconsidered». *Eighteenth-Century Studies* 15, n. 1 (1981).
- LEWIS-WILLIAMS, David. *The Mind in the Cave: Consciousness and the Origins of Art*. London: Thames&Hudson, 2004.
- LIPPIT, Akira Mizuta. «“Archetexts”: Lascaux, Eros, and the Anamorphic Subject». *Discourse, Nature Art and Urban Spaces*, 24, n. 2 (Primavera de 2002).
- MAEYER, Jan de. *Renaissance de L'enluminure Médiévale: Manuscrits Et Enluminures Belges Du XIXe Siègle Et Leur Contexte Européen*. Leuven University Press, 2007.
- MAIA, Tomás. «Mística material». Em *Persistência da Obra II. Arte e Religião*, editado por Tomás Maia. Lisboa: Documenta, 2018.
- , ed. *Persistência da Obra II: Arte e Religião*. Persistência da Obra. Lisboa: Documenta, 2018.
- MANCHEV, Boyan. «A outra origem da arte. A poiesis ontogónica e o novo encantamento do mundo». Em *Persistência da Obra II. Arte e Religião*., editado por Tomás Maia. Lisboa: Documenta, 2018.

- . *L'altération du Monde. Pour une esthétique radicale*. Fécamp: Éditions Lignes, 2009.
- . «Persistence de l'image et devenir-sensible du sensible. Georges Bataille et la surcritique de la représentation.» *Le Portique - Revue de philosophie et sciences humaines*, n. 29 (2012).
- MANIQUIS, Robert M. «Transfiguring God: Religion, Revolution, Romanticism». Em *A Concise Companion to the Romantic Age*, editado por Jon Klancher, 1^o. Hoboken, New Jearsey: Wiley-Blackwell, 2009.
- MCKENNA, Terrence. *Food of the Gods: The Search for the Original Tree of Knowledge: A Radical History of Plants, Drugs, and Human Evolution*. Londres: Bantam Press, 1993.
- MITHEN, Steven. *The Prehistory of the Mind: A search for the origins of art, religion and science*. London: Orion Publishing Co., 1998.
- MOREIRA GOMES BARBOSA, Susana Daniela. «O Outro da Razão - A tradição romântica em Georges Bataille». Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2001.
- NANCY, Jean-Luc. «A Cesura e o Excesso». Em *Resistência da Obra II: Arte e Religião*, editado por Tomás Maia. Lisboa: Documenta, 2018.
- . «Mais laissons là Monsieur Bataille !: (entretien avec Madeline Chalon)». *Le Portique*, n. 29 (25 de outubro de 2012).
- . *Resistência da Poesia*. Traduzido por Bruno Duarte. Edições Vendaval, sem data.
- . *The Muses*. Editado por David E. Wellbery e Werner Hamacher. Traduzido por Peggy Kamuf. Crossing Aesthetics. Stanford, California: Stanford University Press, 1996.
- O'SULLIVAN, Simon. *Art Encounters Deleuze and Guattari: Thought beyond Representation. Renewing Philosophy*. Basingstoke [England]; New York: Palgrave Macmillan, 2006.

- PAUL, Jean-Marie. *Dieu est mort en Allemagne: Des Lumières à Nietzsche*. Paris: Éditions Payot & Rivages, 1994.
- PAYNE, Alina. «Architecture, Objects and Ornament: Heinrich Wölfflin and the Problem of Stilwandlung». Em *L'idée du style dans l'historiographie artistique: Variantes nationales et transmissions*. Campisano Editore, sem data.
- PELLIZZI, Francesco. «Adventures of the Symbol: Magic for the Sake of Art». Em *Lecture Number One. The Great Hall of the Cooper Union, New York: The Irwin S. Chanin School of Architecture of the Cooper Union for the Advancement of Science & Art*, 1986.
- . «Anthropology and Primitivism». *RES: Anthropology and Aesthetics*, n. 44 (Autumn de 2003).
- . «Some Notes on Sacrifice, Shamanism, and the Artifact». *Res: Anthropology and aesthetics* 51 (1 de março de 2007).
- PESSOA, Fernando. «35 Sonnets». Em *Poemas Ingleses*, traduzido por Jorge de Sena, Edição bilingue. Lisboa: Ática, 1974.
- POIANA, Peter. «Violence and Representation in the Works of Georges Bataille and Michel Leiris». *MLN* 128, n. 4 (2013).
- QUINTAVALLE, Arturo Carlo, e Robert JULIAN. «Arnheim and the History of Art». *Salmagundi*, n. 78/79 (1988).
- RICHARDSON, Michael. «Introduction». por Georges Bataille, editado por Michael Richardson, traduzido por Michael David Richardson. London, New York: Verso, 1994.
- RILKE, Rainer Maria. «Gato Preto». Em *Animal Animal: um besteiário poético*, editado & traduzido por Jorge Sousa Braga. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005.
- . *Poemas: As Elegias de Duíno e Sonetos a Orfeu*. Traduzido por Paulo Quintela. 4º. Porto: ASA, 2001.

- ROBERTS, Donna. «Surrealism and Natural History: Nature and the Marvelous in Breton and Caillois». Em *A Companion to Dada and Surrealism*, editado por David Hopkins. Hoboken, New Jearsey: Wiley-Blackwell, 2016.
- SCHILLER, Friedrich. *Friedrich Schiller: Über die Ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*. Editado por Gideon Stiening. Vol. 69. Klassiker Auslegen. Berlin: De Gruyter, 2019.
- SCOTT, Hamish, e John ROBERTSON. «Europe's Enlightenment». Em *The Oxford Handbook of Early Modern European History, 1350-1750*, editado por Hamish Scott. Oxford University Press, 2015.
- SLOTERDIJK, Peter. *Tens de Mudar de Vida*. Traduzido por Carlos Leite. Lisboa: Relógio D'Água, 2018.
- . *Depois de Deus*. Traduzido por Ana Falcão Bastos. Lisboa: Relógio D'Água, 2021.
- SMITH, N. Horton «The anti-romanticism of Goethe». *Renaissance and Modern Studies* 2, n. 1 (1958).
- STEINER, George. «Introdução». Em *Homo Ludens: um estudo sobre o elemento lúdico da cultura*, por Johan Huizinga, traduzido por Victor Antunes. Lisboa: Edições 70, 2003.
- STEWART, Jon, ed. *Kierkegaard's Influence on Philosophy. Tome II: Francophone Philosophy*. Vol. II. Kierkegaard Research: Sources, Reception and Resources. London, New York: Routledge, 2016.
- TAYLOR, Helena. «The Quarrel of the Ancients and Moderns». *French Studies: A Quarterly Review, Oxford University Press* 74, n. 4 (outubro de 2020).
- UNGAR, Steven. «Phantom Lascaux: Origin of the Work of Art». *Yale French Studies*, n. 78 (1990).
- VELÉZ CAICEDO, Ana Cristina. *Homo artisticus: Una perspectiva biológico-evolutiva*. Colección Divulgación científica. Medellín, Colombia: Editorial Universidade de Antioquia, 2008.

- W. CONKEY, Margaret. «A Century of Palaeolithic Cave Art». *Archeology* 34, n. 4 (agosto de 1981).
- WEIL, Simone. *Gravity and Grace*. Traduzido por Arthur Wills. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.
- WEINGRAD, Michael. «Catholicism, Decadence, and the Transgressions of Georges Bataille». *History and Memory* 13, n. 2 (2001).
- WEISS, Allen S. «Impossible Sovereignty: Between “The Will to Power” and “The Will to Chance”». *October* 36 (1986).
- WHITE, Richard J. «Bataille on Lascaux and the origins of art». *Janus Head: Journal of Interdisciplinary Studies* 11, n. 2 (2009).
- WOOD, Christopher. «Iconoclasts and Iconophiles: Horst Bredekamp in Conversation with Christopher Wood». *Art Bulletin* XCIV, n. 4 (dezembro de 2012).
- YANG, Emoretta, e Jean-Michel HEIMONET. «Bataille and Sartre: The Modernity of Mysticism». *Diacritics* 26, n. 2 (1996).
- ZHUO, Yue. «Alongside the Animals: Bataille’s “Lascaux Project”». *Yale French Studies*, n. 127 (2015).
- ZWEIG, Stefan. *Montaigne*. Porto: Assírio & Alvim, 2016.

Bibliografia consultada *online*

- HEURÉ, Gilles. «Walter Benjamin et Paul Klee, unis par un ange». *Télérama: Debats & Reportages*, 7 de agosto de 2021. <https://www.telerama.fr/debats-reportages/walter-benjamin-et-paul-klee-unis-par-un-ange-6935863.php>.
- KENDALL, Stuart. «Georges Bataille and the Fate of the Sacred». Acedido 3 de dezembro de 2021. https://www.academia.edu/32146193/Georges_Bataille_and_the_Fate_of_the_Sacred.

PEREIRA, José Carlos. «Notas Para a (In)diferença dos Mestres: Almada, Amadeo e o Mistério do Quadrado». *Revista Pontes de Vista*, 22 de maio de 2018. <https://pontesdevista.wordpress.com/2018/05/22/notas-para-a-indiferenca-dos-mestres-almada-amadeo-e-o-misterio-do-quadrado/>.

Referência fílmica

HERZOG, Werner. *Cave of Forgotten Dreams*. Documentário. IFC FILMS, Sundance Selects, 2010.

Lista de Figuras

Figura 1: Grelhas geométricas na gruta de Lascaux.

Fonte: BATAILLE, Georges. *O Nascimento da Arte*. Traduzido por Aníbal Fernandes. 1º. Lisboa: Sistema Solar, 2015.

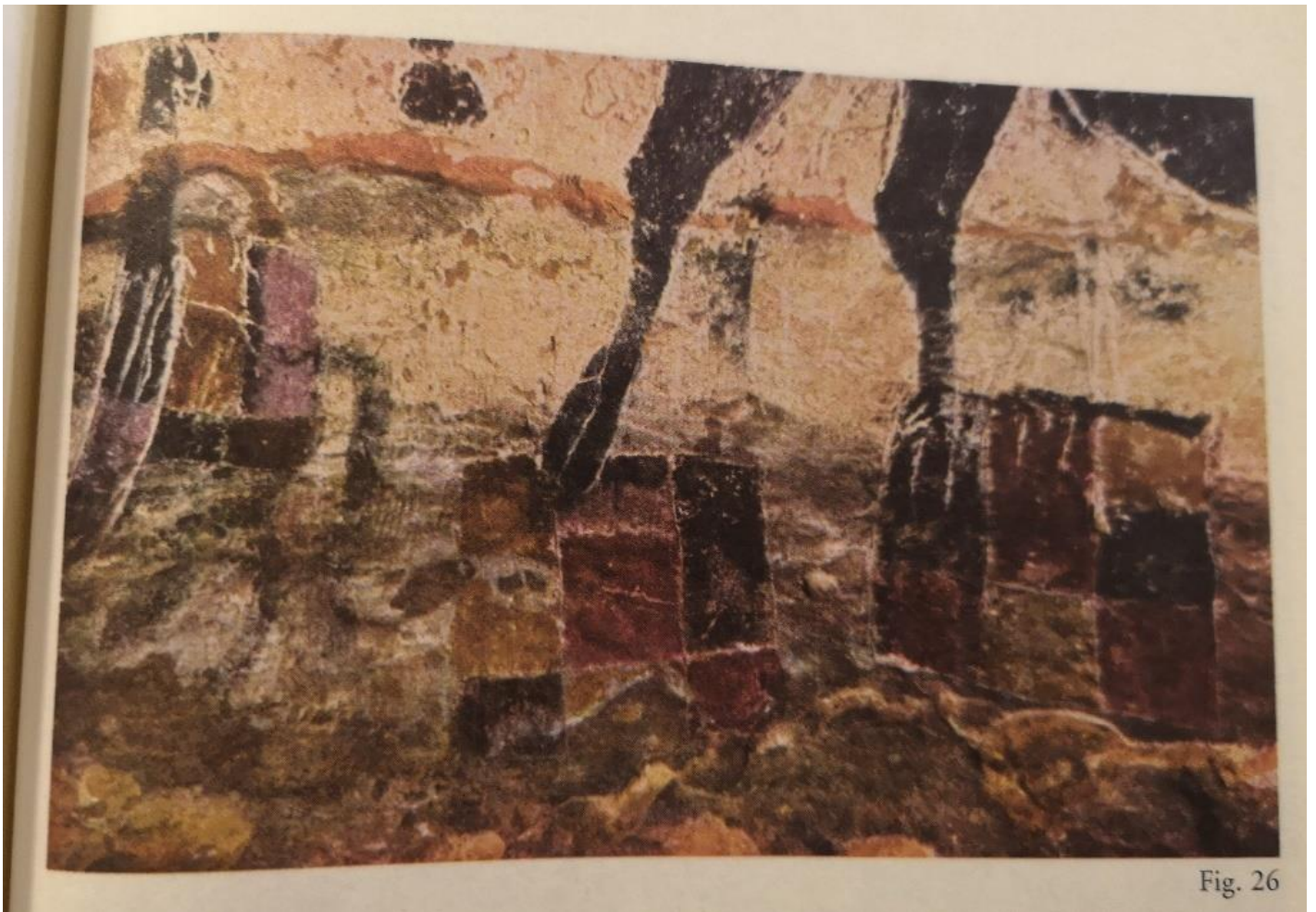


Figura 2: Frisos da “Grande Sala” ou “Sala dos Touros” de Lascaux

Fonte: Leroi-Gourhan, André. *L'Art des cavernes: Atlas des grottes ornées paléolithiques françaises*. La Documentation Française, 1984.

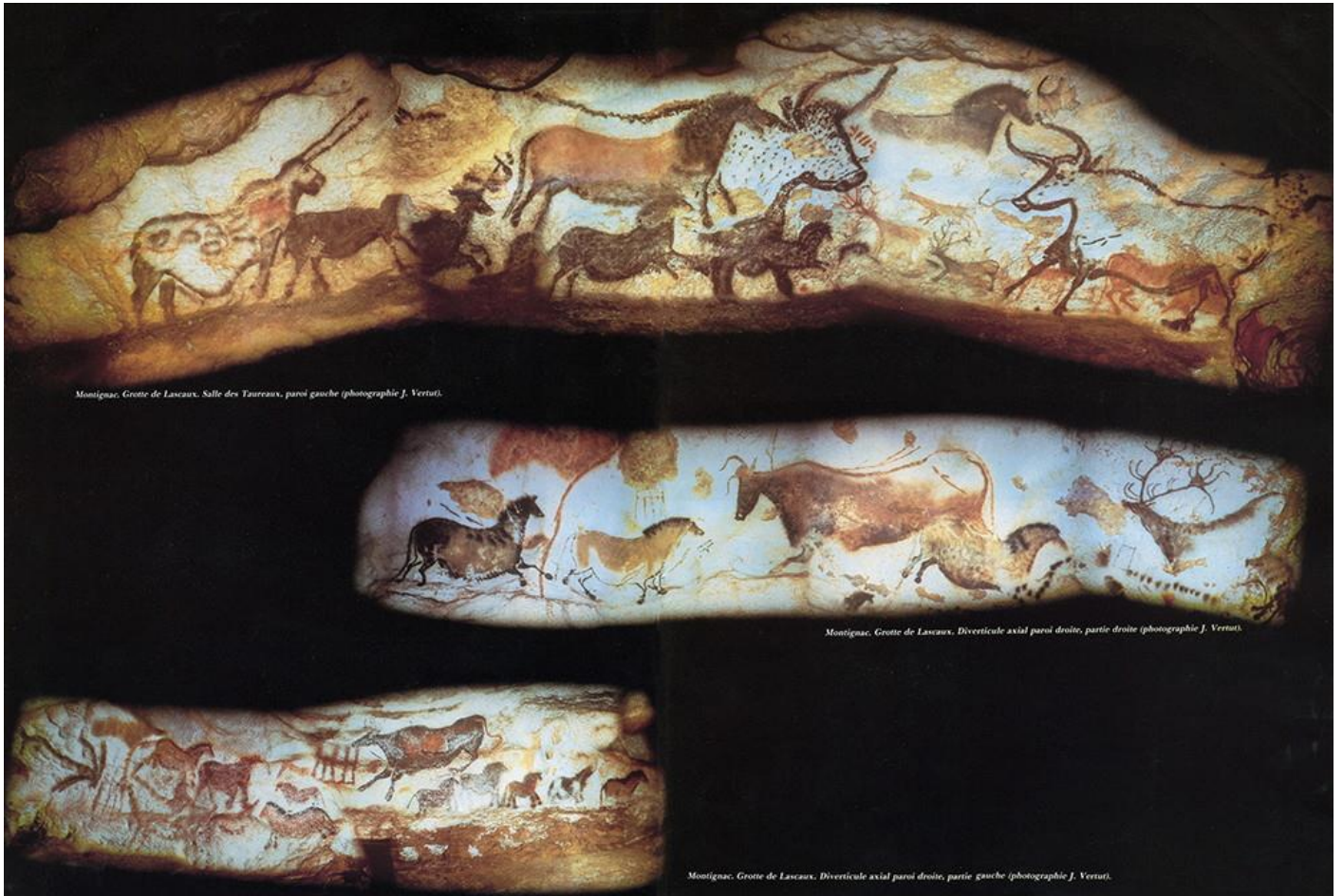


Figura 3: “Grande Sala” ou “Sala dos Touros” de Lascaux

Fonte: <http://www.lascaux.culture.fr>

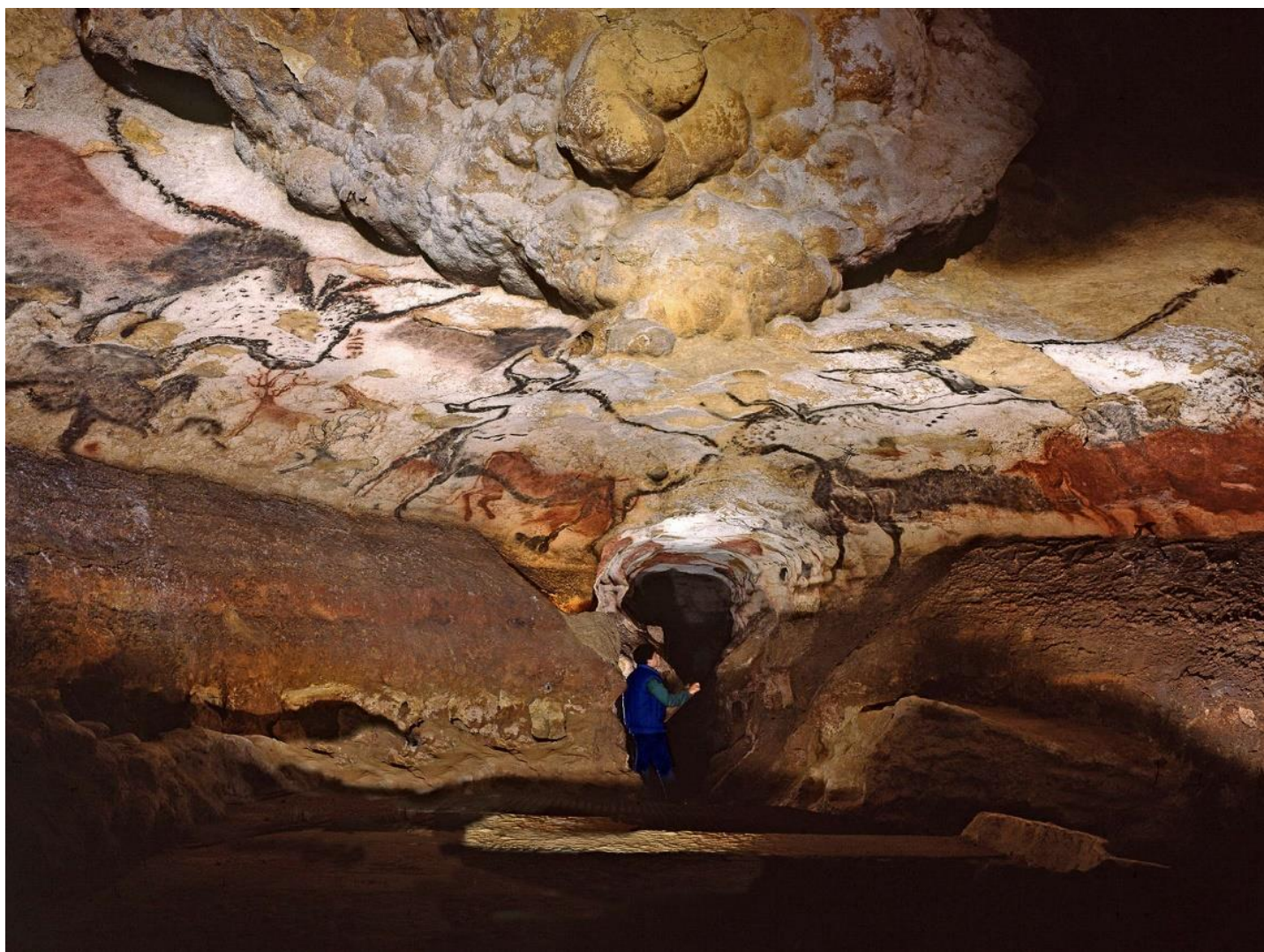


Figura 4: Touro negro sobreposto sobre pinturas anteriores, Galeria Axial em Lascaux

Bradshaw Foundation. Retirada de:

https://www.donsmaps.com/images37/lascaux_greatblackbull.jpg



Figura 5: Esquema do touro negro sobreposto sobre pinturas anteriores.

Sieveling, A., Sieveling G., 1962: *The caves of France and northern Spain: a guide*, London Vista Books, 1962

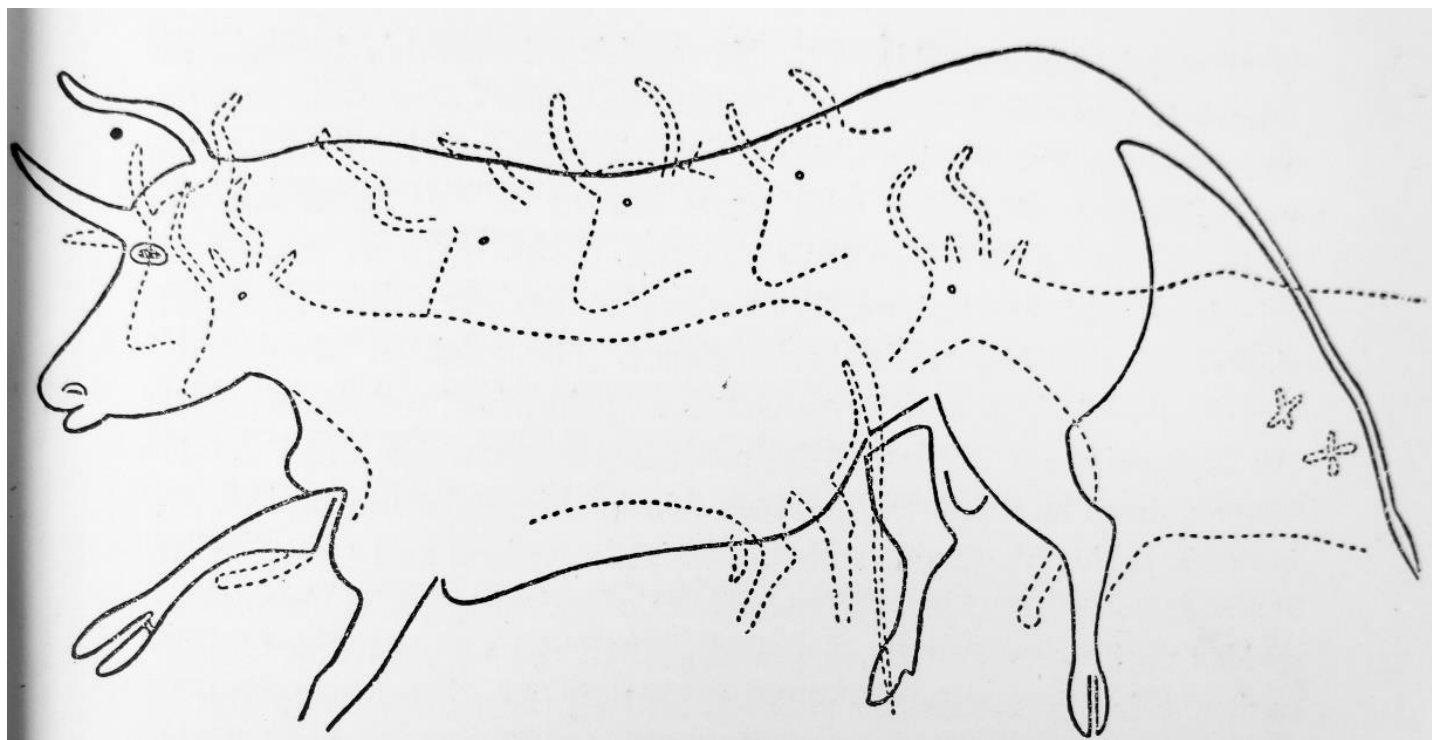


Figura 6: Georges Bataille em Lascaux, 1955.

Fonte: <http://www.pileface.com/sollers/spip.php?article1054>

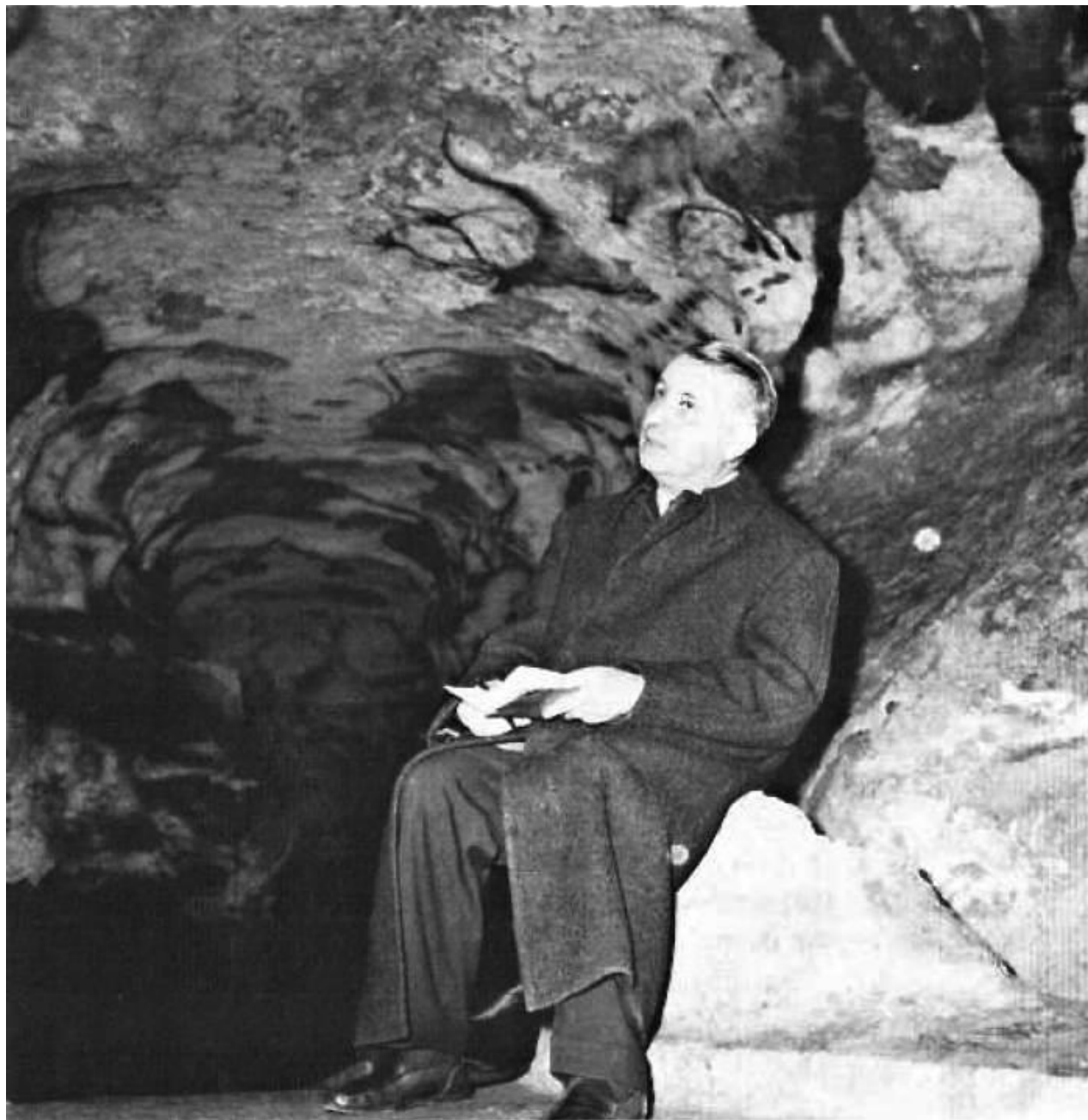


Figura 7: Georges Bataille em Lascaux, 1955.

Fonte : <http://www.pileface.com/sollers/spip.php?article1054>



Figura 8: Georges Bataille e Albert Skira em Lascaux, 1955.

Fonte: <http://www.pileface.com/sollers/spip.php?article1054>



Figura 9: Georges Bataille e Albert Skira na companhia das respectivas mulheres em Lascaux, 1955.

Fonte: <http://www.pileface.com/sollers/spip.php?article1054>



Figura 10 : Atribuído a François Boucher, *Léda et le Cygne*, c. 1740. Óleo s./ tela, coleção privada.

Fonte:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Attribu%C3%A9_%C3%A0_Fran%C3%A7ois_Boucher,_L%C3%A9da_et_le_Cygne_\(vers_1740\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Attribu%C3%A9_%C3%A0_Fran%C3%A7ois_Boucher,_L%C3%A9da_et_le_Cygne_(vers_1740).jpg)



Figura 11 : Jean-Honoré Fragonard, *Le Colin-Maillard*, 1750 – 1752. Óleo s./ tela, 116,8 x 91,4 cm. Museu de Arte de Toledo, Toledo.

Fonte:

https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_ColinMaillard#/media/Fichier:Fragonard_collin_maillard.jpg



Figura 12 : Jacques-Louis David, *Le Serment des Horaces*, 1784/85. Óleo s./ tela, 329,8 x 424,8 cm. Museu do Louvre, Paris.

Fonte : https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Serment_des_Horaces#/media/Fichier:Jacques-Louis_David,_Le_Serment_des_Horaces.jpg



Figura 13 : Jacques-Louis David, *La Mort de Socrate*, 1787. Óleo s./ tela, 130 x 196 cm.
Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque.

Fonte: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8c/David -
_The_Death_of_Socrates.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8c/David_-_The_Death_of_Socrates.jpg)



Figura 14 : Jacques-Louis David, *La Mort de Marat*, c. 1793. Óleo s./ tela, 162,5 x 130 cm. Museu do Louvre, Paris.

Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/A_Morte_de_Marat#/media/Ficheiro:Jacques-Louis_David_-_Marat_assassinated_-_Google_Art_Project_2FXD.jpg



Figura 15: Caspar David Friedrich, *Abtei im Eichenwald*, 1810. Óleo s./ tela, 110,5 x 171cm. Alte Nationalgalerie, Berlim.

Fonte:

https://de.wikipedia.org/wiki/Abtei_im_Eichwald#/media/Datei:Caspar_David_Friedrich_-_Abtei_im_Eichwald_-_Google_Art_Project.jpg



Figura 16: Caspar David Friedrich, *Kreuz an der Ostsee*, c. 1815. Óleo s./ tela, 45 x 33,5 cm. Schloss Charlottenburg, Berlim.

Fonte:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/33/Caspar_David_Friedrich_-_Kreuz_an_der_Ostsee_%28Schloss_Carlottenburg%2C_Neuer_Pavillon%29.jpg

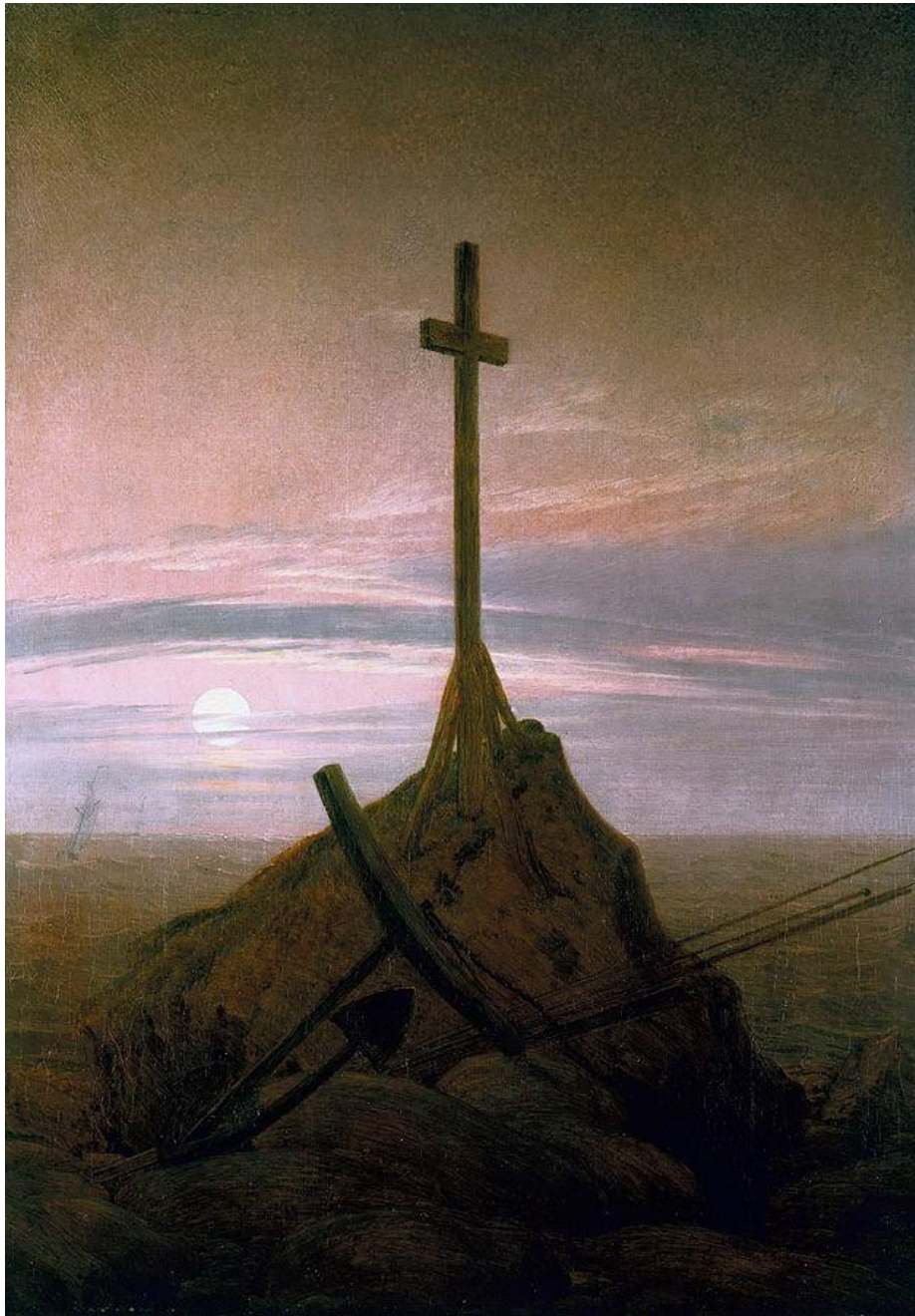


Figura 17: Caspar David Friedrich, *Neubrandenburg*, c. 1816-1817. Óleo s./ tela, 92 x 71,5 cm. Pommersches Landesmuseum, Greifswald.

Fonte:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/63/Caspar_David_Friedrich_-_Neubrandenburg_-_WGA08250.jpg



Figura 18: Pietro Perugino, *Consegna delle chiavi*, 1481/82. Fresco, 335 x 550 cm. Capela Sistina, Roma.

Fonte:

[https://it.wikipedia.org/wiki/Consegna_delle_chiavi_\(Perugino\)#/media/File:Entrega_d_e_las_llaves_a_San_Pedro_\(Perugino\).jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Consegna_delle_chiavi_(Perugino)#/media/File:Entrega_d_e_las_llaves_a_San_Pedro_(Perugino).jpg)



Figura 19: Caspar David Friedrich, *Das Eismeer*, 1823/24. Óleo s./ tela, 96,7 x 126,9 cm.
Hamburger Kunsthalle, Hamburgo.

Fonte:

https://en.wikipedia.org/wiki/The_Sea_of_Ice#/media/File:Caspar_David_Friedrich_-_Das_Eismeer_-_Hamburger_Kunsthalle_-_02.jpg



Figura 20: Caspar David Friedrich, *Der Wanderer über dem Nebelmeer*, c. 1817. Óleo s./tela, 98 x 74 cm. Hamburger Kunsthalle, Hamburgo.

Fonte:

[https://de.wikipedia.org/wiki/Der_Wanderer_%C3%BCber_dem_Nebelmeer#/media/D
atei:Ueber-die-sammlung-19-jahrhundert-caspar-david-friedrich-wanderer-ueber-dem-
nebelmeer.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Der_Wanderer_%C3%BCber_dem_Nebelmeer#/media/Datei:Ueber-die-sammlung-19-jahrhundert-caspar-david-friedrich-wanderer-ueber-dem-nebelmeer.jpg)



Figura 21: John Constable, *Study of a Cloudy Sky*, c. 1825. Óleo s./ papel. 264 x 330 mm.
Yale Center for British Art, New Haven.

Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/692428>



Figura 22: John Constable, *Yarmouth Pier*, 1822. Óleo s./ tela, 30, 4 x 50, 8 cm. Berger Collection, Denver, Collorado.

Fonte : <https://www.wikiart.org/en/john-constable/yarmouth-pier-1822>



Figura 23: John Constable, *Dawn*, 1831/32. Caneta e tinta sépia s./ papel, 57 x 111 mm.
Yale Center for British Art, New Haven.

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:John_Constable_-_Dawn_-_Google_Art_Project.jpg



Figura 24: John Constable, *Cloud Study at Hampstead Heath*, ca. 1821. Grafite s./ papel, 19,2 x 26,8 cm. The Metropolitan Museum, Nova Iorque.

Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/341074>



Figura 25: William Turner, *Sun Setting over a Lake*, ca. 1840. Óleo s./ tela, 91 x 122,5 cm. Tate Modern, Londres.

Fonte: <https://www.wikidata.org/wiki/Q28532889>

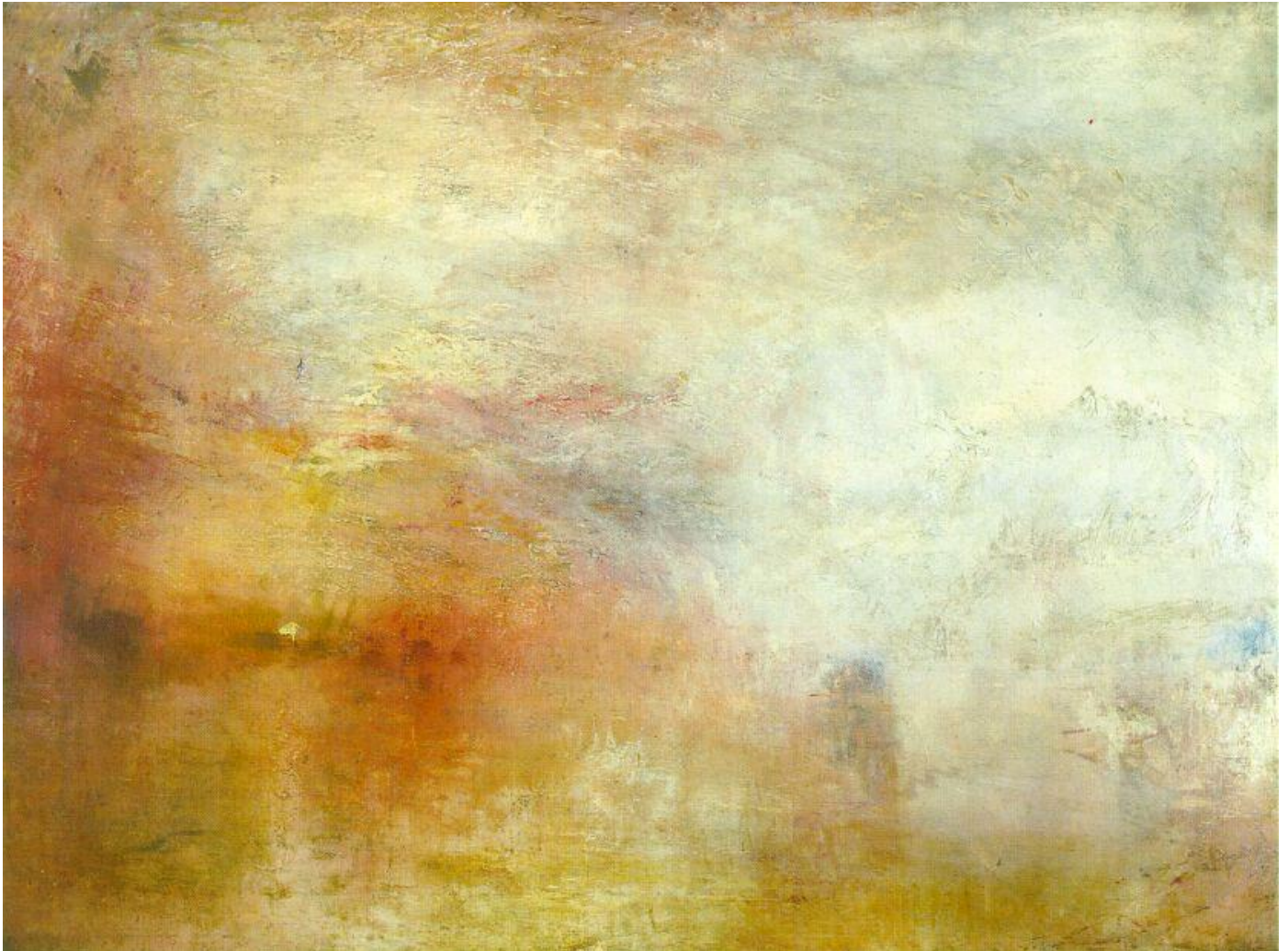


Figura 26: William Turner, *Rain, Steam and Speed – The Great Western Railway*, 1844.
Óleo s./ tela, 91 x 121,8 cm. National Gallery, Londres.

Fonte:

[https://pt.wikipedia.org/wiki/Chuva,_Vapor_e_Velocidade#/media/Ficheiro:Turner -
_Rain, Steam and Speed - National Gallery file.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Chuva,_Vapor_e_Velocidade#/media/Ficheiro:Turner_-_Rain,_Steam_and_Speed_-_National_Gallery_file.jpg)



Figura 27: Kazimir Malevich, *Чорны квадрат* (*Quarado Negro*), 1915. Óleo s./ tela, 79,5 x 79,5 cm. Museu Estatal Russo, São Petersburgo.

Fonte: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/57/Malevich.black-square.jpg>

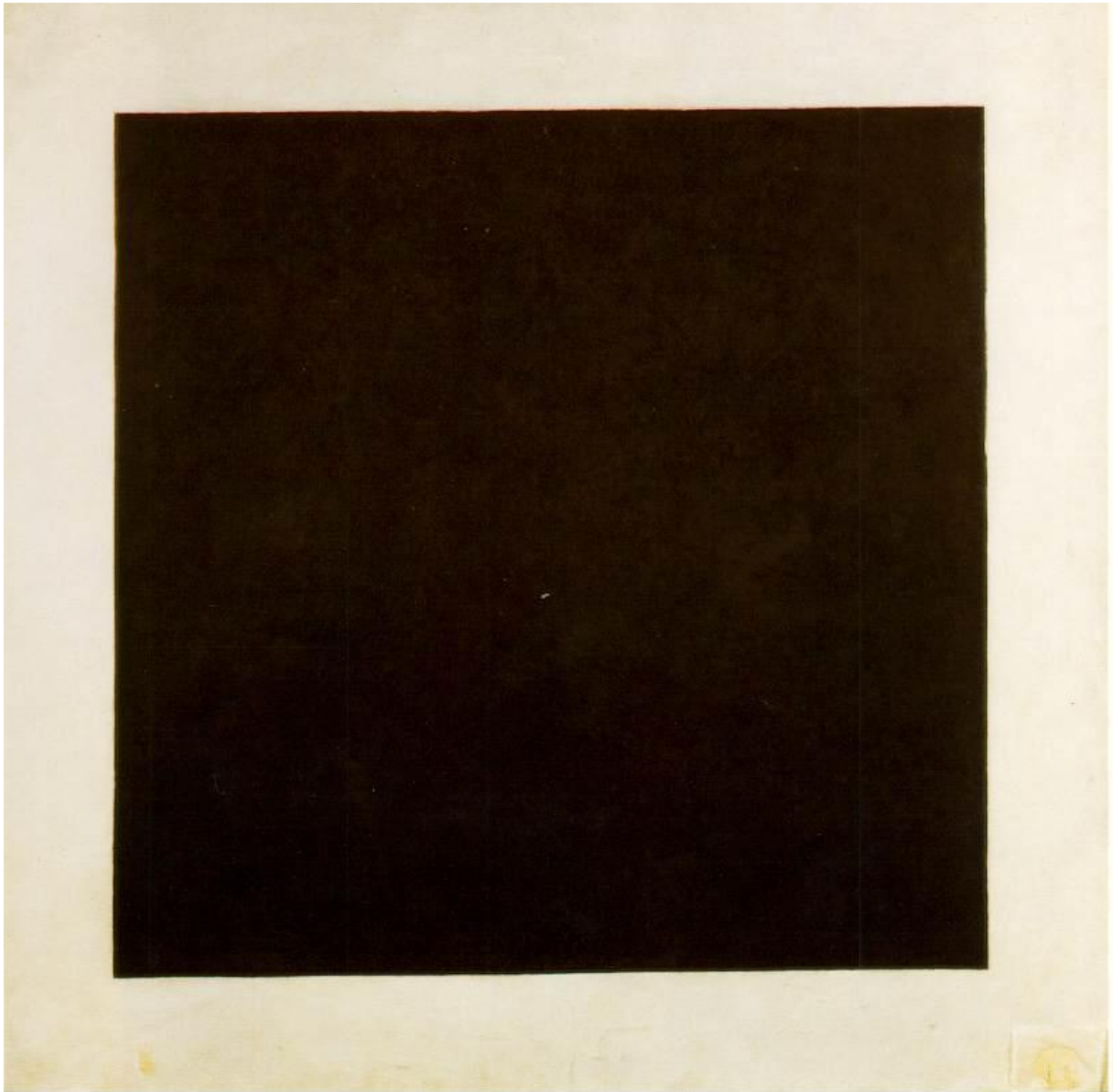


Figura 28: Fétiche masculino (Nkisi). Finais do séc. XIX – meados do séc. XX. Objeto produzido em colaboração entre um escultor congolês e um padre iniciado “nganga”. Madeira, pigmento, pregos, tecido, missangas, conchas, setas, couro, nozes, fio, 58,8 x 26 x 25,4 cm. República Democrática do Congo. The Metropolitan Museum, Nova Iorque.

Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/312342>



Figura 29: Boli, artista Bamana, primeira metade do séc. XX. Madeira e materiais sacrificiais (pátina), 36,2 x 18,4 x 52,1 cm. Mali. The Metropolitan Museum, Nova Iorque.

Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/312389>



Figura 30: Marcel Duchamp, *Bicycle Wheel*, 1951 (terceira versão, após perda do original de 1913). Roda de metal montada sobre banco de madeira pintado, 129,5 x 63,5 x 41,9 cm. Museum of Modern Art (MoMA), Nova Iorque.

Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/81631>



Figura 31: Marcel Duchamp, *Bottle Rack*, 1958/59 (cópia do original de 1914). Ferro galvanizado, 59,1 x 36,8 cm. Art Institute of Chicago. Chicago.

Fonte: <https://www.artic.edu/artworks/238749/bottle-rack-porte-bouteilles>



Figura 32: Antonin Artaud, feitiço contra Robert Blin, ca. 1939. Frente.

Fonte: <https://manifold.umn.edu/read/untitled-34f12cf9-ea75-4238-bf77-5d295b8a082e/section/f66d9b17-3d66-4d15-9cf5-9f3366d057d5>

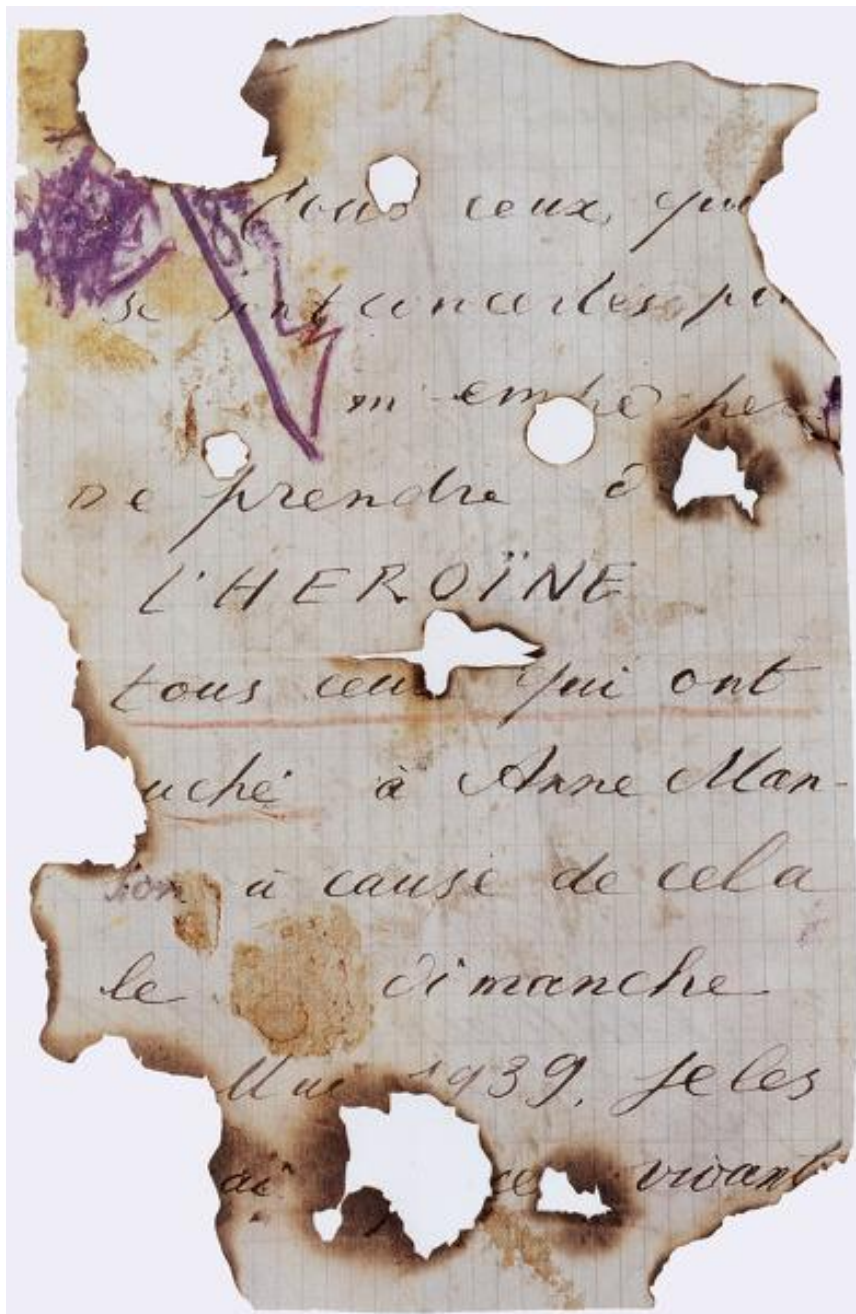


Figura 33: Antonin Artaud, feitiço contra Robert Blin, ca. 1939. Verso.

Fonte: <https://manifold.umn.edu/read/untitled-34f12cf9-ea75-4238-bf77-5d295b8a082e/section/f66d9b17-3d66-4d15-9cf5-9f3366d057d5>



Figura 34: Édouard Manet, *L'asperge*, 1880. Óleo s./ tela, 160 x 210 mm. Musée d'Orsay, Paris.

Fonte: https://fr.wikipedia.org/wiki/L%27Asperge#/media/Fichier:Edouard_Manet_-_Asparagus_-_Google_Art_Project.jpg



Figura 35: Édouard Manet, *Olympia*, 1863. Óleo s./ tela, 130,5 x 190 cm. Musée d'Orsay, Paris.

Fonte:

[https://pt.wikipedia.org/wiki/Olympia_\(Manet\)#/media/Ficheiro:Manet,_Edouard_-_Olympia,_1863.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Olympia_(Manet)#/media/Ficheiro:Manet,_Edouard_-_Olympia,_1863.jpg)

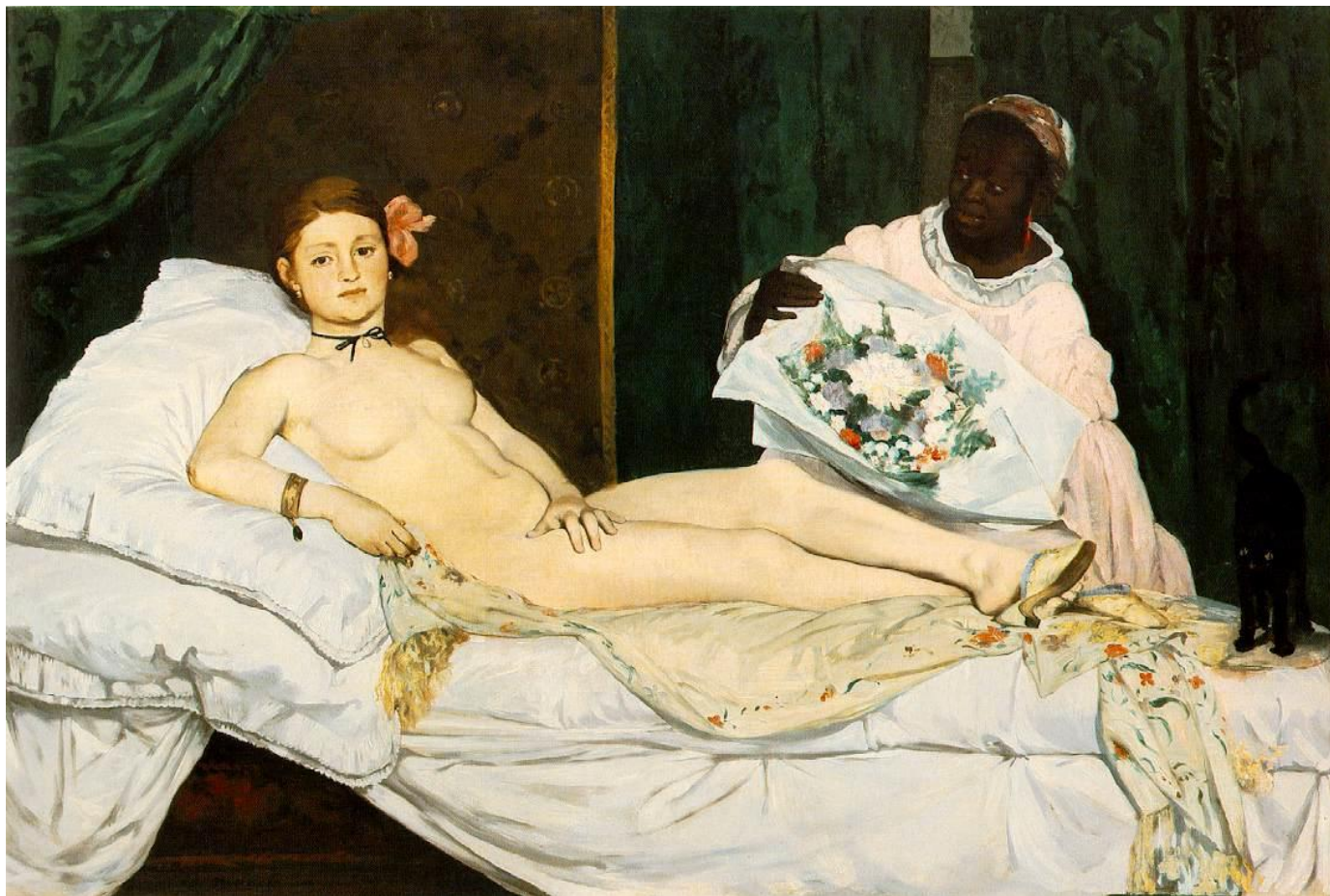


Figura 36: Animais entrelaçados na gruta dos Três Irmãos

Fonte: BATAILLE, Georges. *O Nascimento da Arte*. Traduzido por Aníbal Fernandes.
1º. Lisboa: Sistema Solar, 2015.



Figura 37: “Cena do poço” da gruta de Lascaux

Fonte: <http://legacy.earlham.edu/~vanbma/20th%20century/images/surveydayone.htm>

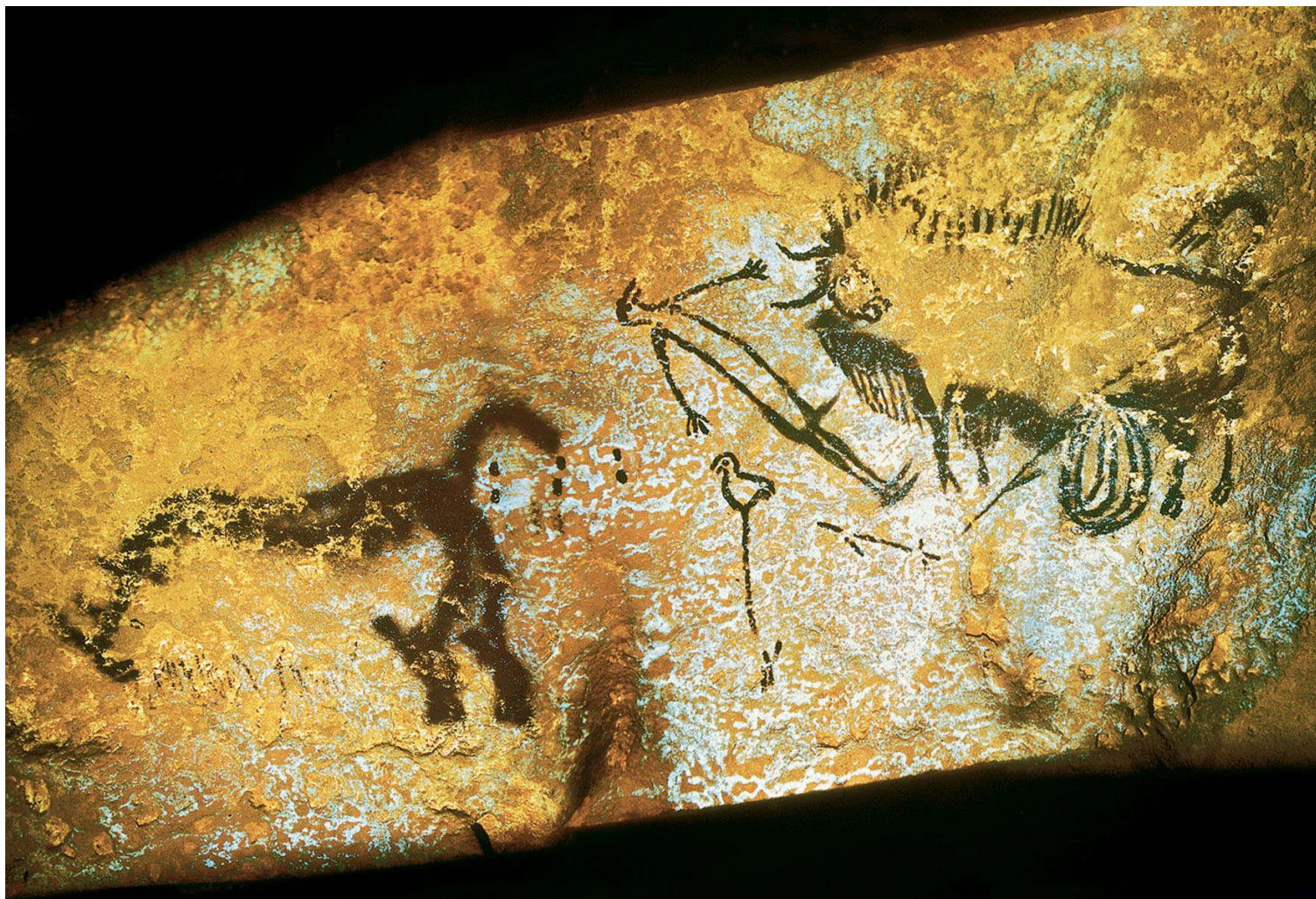


Figura 38: Figuras humanas estilizadas com rosto animal

Fonte: BATAILLE, Georges. *O Nascimento da Arte*. Traduzido por Aníbal Fernandes. 1º. Lisboa: Sistema Solar, 2015.

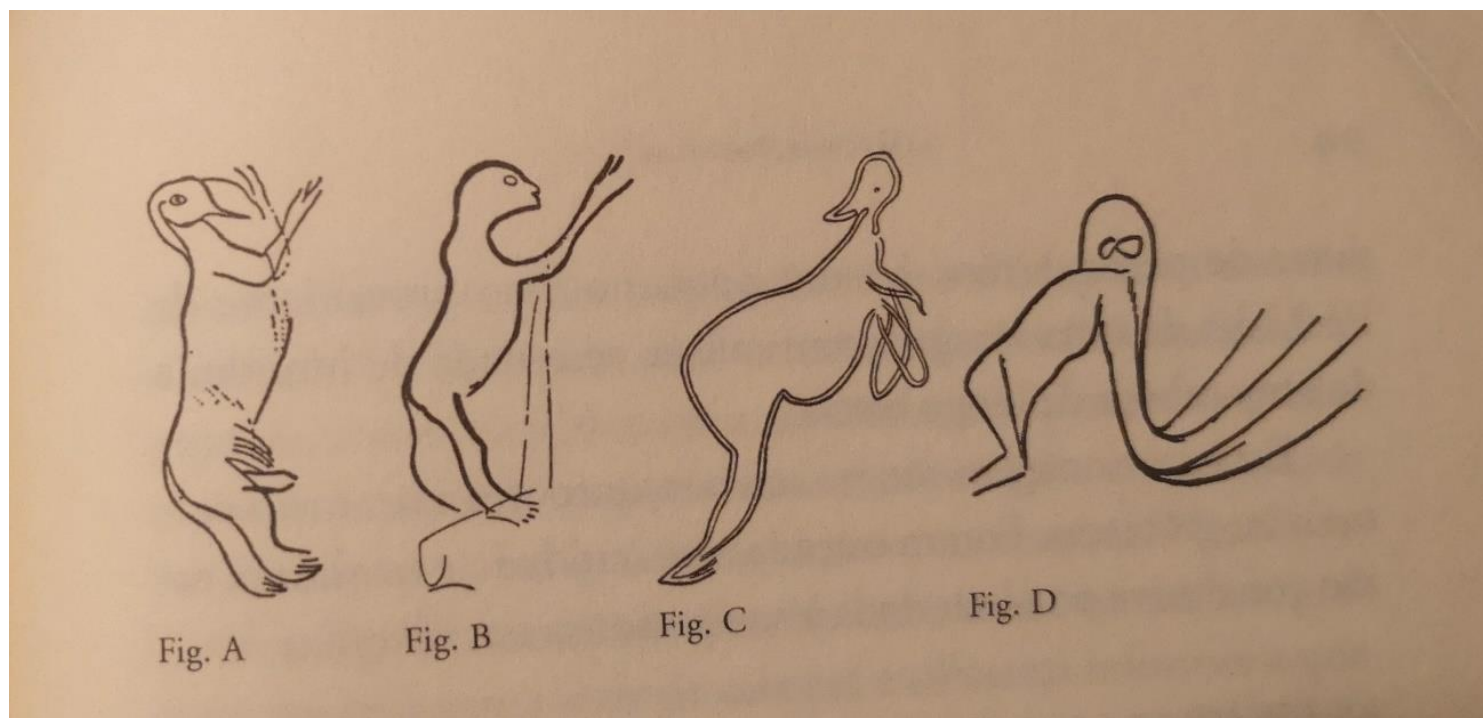


Figura 39: Estatueta feminina (conhecida como *Vénus de Willendorf*), c. 24.000 – 22.000 a.C. Descoberta em 1908 em Willendorf, Áustria.

Fonte: BATAILLE, Georges. *O Nascimento da Arte*. Traduzido por Aníbal Fernandes. 1.º. Lisboa: Sistema Solar, 2015.

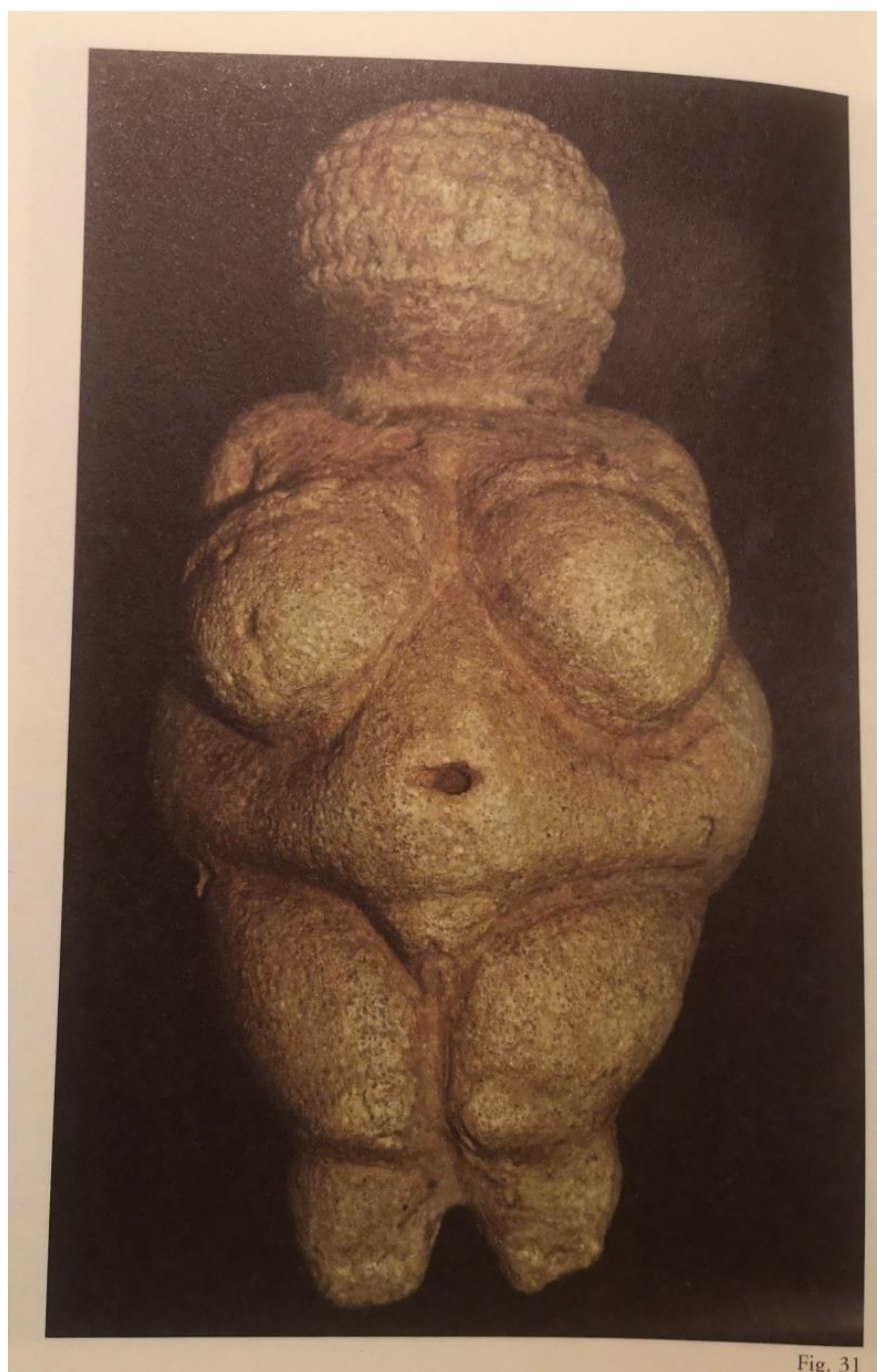


Figura 40: Estatueta feminina (conhecida como *Vénus de Laussel*, ou *Femme a la corne*), c. 20.000 a.C. Descoberta em 1911 em Laussel, França.

Fonte: BATAILLE, Georges. *O Nascimento da Arte*. Traduzido por Aníbal Fernandes. 1.º. Lisboa: Sistema Solar, 2015.

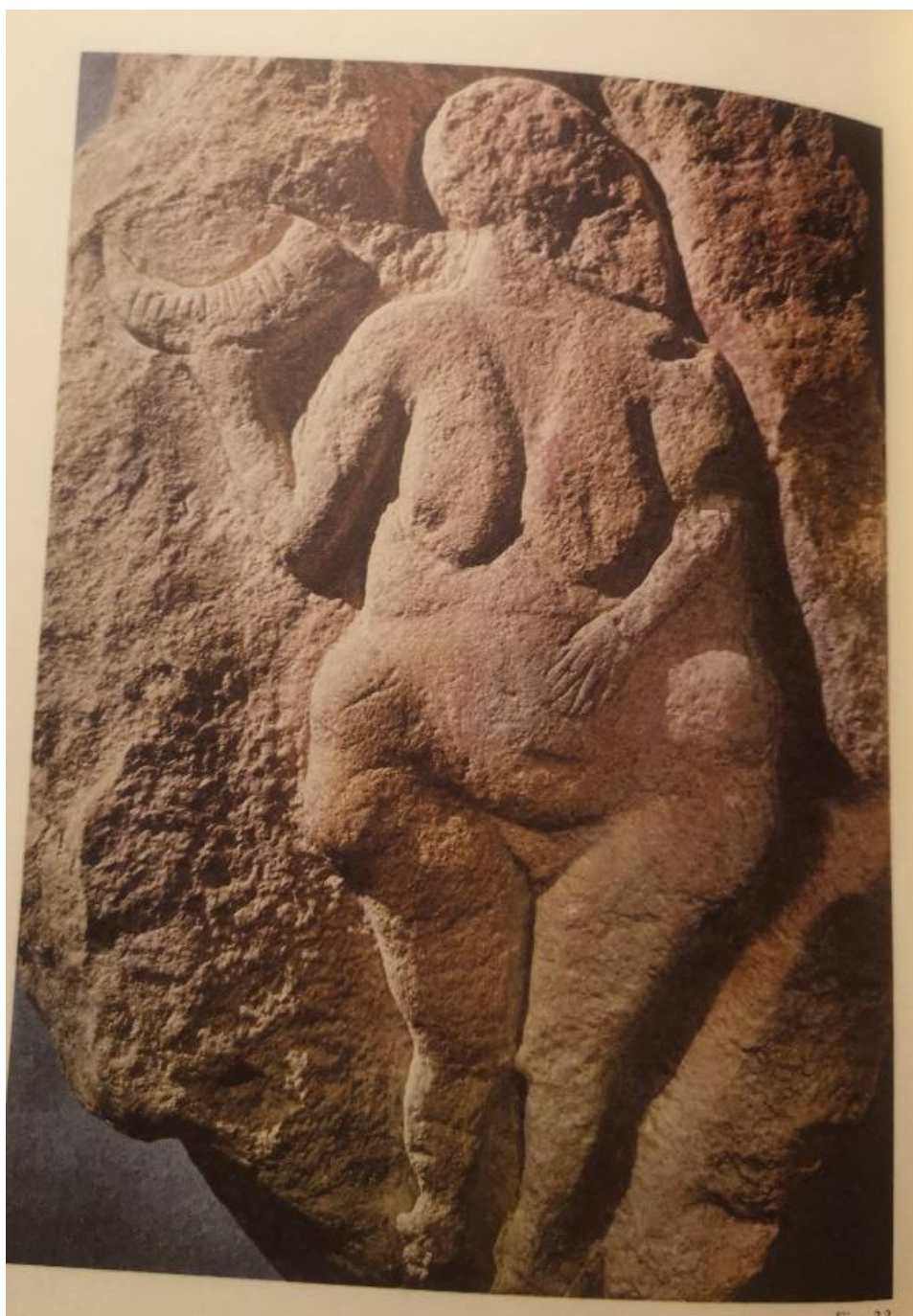


Figura 41: Estatueta feminina (conhecida como *Vénus de Brassempouy*), c. 25.000 a.C.
Descoberta em 1892 em Brassempouy, França.

Fonte: BATAILLE, Georges. *O Nascimento da Arte*. Traduzido por Aníbal Fernandes. 1º. Lisboa: Sistema Solar, 2015.



Figura 42: “deus” ou “feiticeiro” da gruta dos Três Irmãos. Desenho de Henri Breuil.

Fonte: <https://www.donsmaps.com/images31/breuilSORCERER2.jpg>

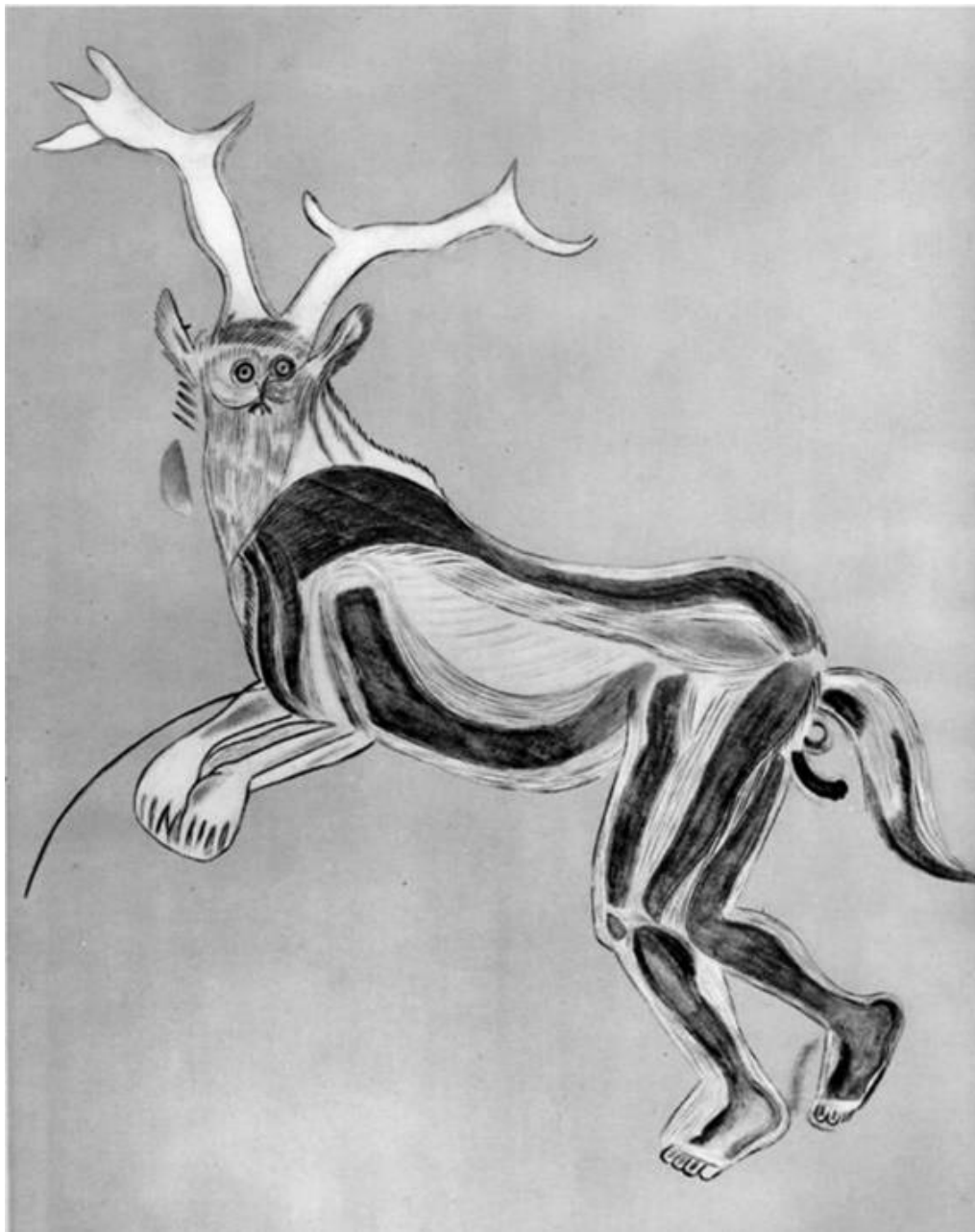


Figura 43: Pedra gnóstica com deus acéfalo, séc. III – IV d.C.

Fonte: WEISS, Allen S. «Impossible Sovereignty: Between “The Will to Power” and “The Will to Chance”». *October* 36 (1986).



Figura 44: Capa desenhada por André Masson para a revista *Acéphale*, 1936.

Fonte: <https://en.wikipedia.org/wiki/Ac%C3%A9phale#/media/File:Acephale1.gif>

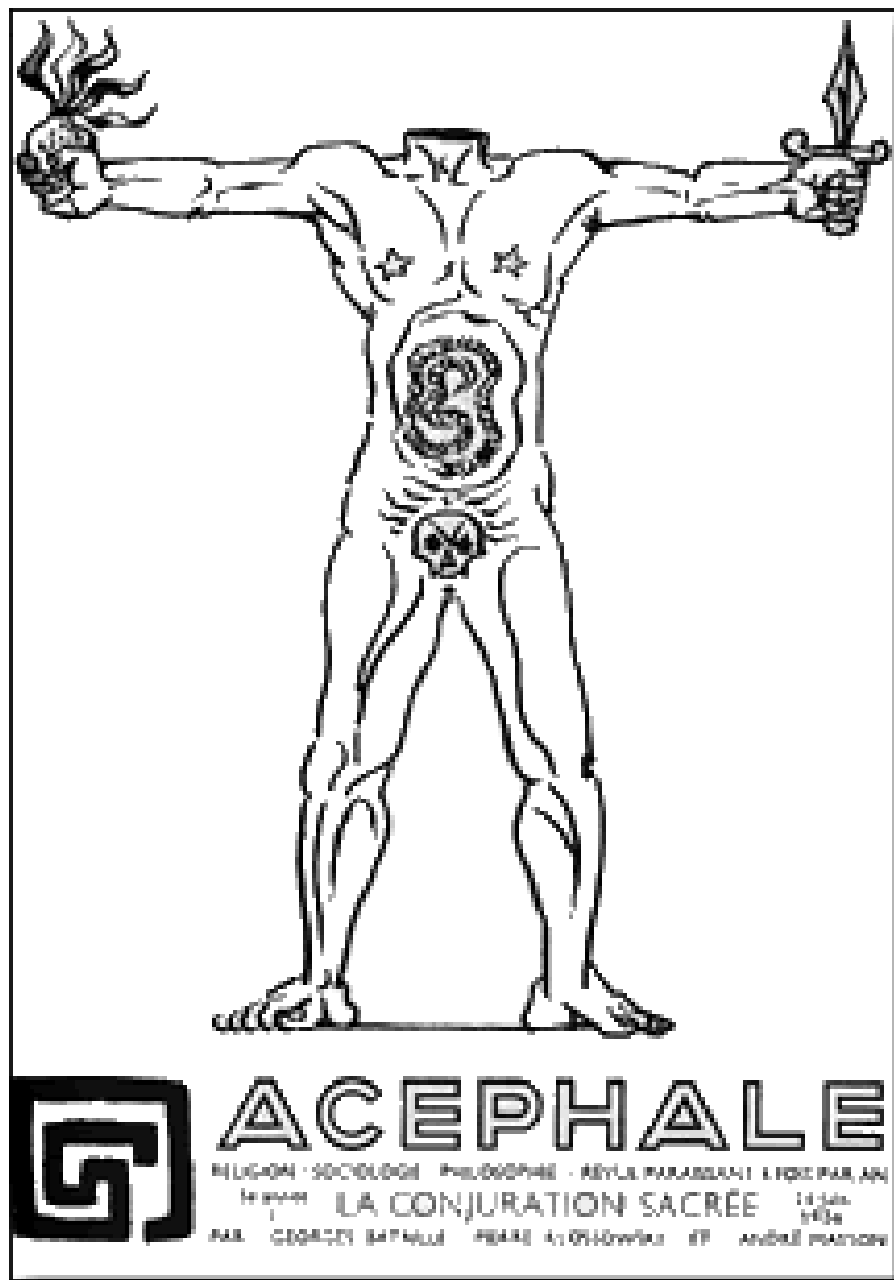


Figura 45: “Minotauro” da gruta dos Três Irmãos

Fonte: https://www.donsmaps.com/images31/img_8013troisfreres.jpg



Figura 46: Aimee Mullins no *Cremaster Cycle*, *Cremaster 3* de Mathew Barney (2002)

Fonte: <https://www.sbs.com.au/movies/review/cremaster-cycle-review>



Figura 47: Theodoor van Thulden, *Apollo e Dafne*, 1636-38. Óleo s./ tela, 193 cm x 207 cm, Museu do Prado, Madrid.

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cornelis_de_Vos_-_Apollo_chasing_Daphne,_1630.jpg



Figura 48: Atribuído a Piero del Pollaiuolo, *Apollo e Dafne*, c. 1470 – 1480). Óleo s./madeira, London Gallery, Londres.

Fonte:

[https://en.wikipedia.org/wiki/Apollo_and_Daphne_\(Pollaiuolo\)#/media/File:Pollaiuolo,_Piero_del_-_Apollo_and_Daphne.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Apollo_and_Daphne_(Pollaiuolo)#/media/File:Pollaiuolo,_Piero_del_-_Apollo_and_Daphne.jpg)



Figura 49: Charles le Brun, duas cabeças de porco e três cabeças de homem em relação com o porco. Sem data. Desenho preparatório para gravura. Tinta s./papel. Museu do Louvre, Paris

Fonte: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020214004>



Figura 50: Charles le Brun, duas cabeças de lince e duas cabeças de homem em relação com o animal. Sem data. Desenho preparatório para gravura. Tinta s./papel. Museu do Louvre, Paris

Fonte: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020213967>



Figura 51: Robert Gober, *Slides of a Changing Painting*, 1982 – 1983. Slides 35 mm, 15 min.

Fonte: <https://walkerart.org/collections/artworks/slides-of-a-changing-painting>



Figura 52: Robert Gober, *Slides of a Changing Painting*, 1982 – 1983. Slides 35 mm, 15 min.

Fonte: <https://walkerart.org/collections/artworks/slides-of-a-changing-painting>



Figura 53: Paul Klee, *Angelus Novus*, 1920.
tinta nanquim, tinta a óleo, aquarela s./ papel, 31,8 x 24,2 cm. Museu do Israel,
Jerusalém.

Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Angelus_Novus#/media/Ficheiro:Klee-angelus-novus.jpg



Apêndice A: Índice Biográfico⁵⁴²

10 setembro 1897: Georges Bataille nasce em Billom (Puy-de-Dôme), filho de Joseph-Aristide Bataille, sífilítico e cego, e Marie-Antoinette.

1900: Joseph-Aristide Bataille é tomado por uma paralisia geral, perde o uso dos seus membros.

1901 – 1912: Joseph-Aristide Bataille, sua esposa Marie-Antoinette e os dois filhos, Martial e Georges Bataille, instalam-se em Reims. Georges Bataille começa a escolaridade. A família passa os verões em Riom-ès-Montaigne. Joseph-Aristide Bataille perde progressivamente a sanidade, tomba cada vez mais na loucura.

1913: Georges Bataille abandona o liceu. Segundo o próprio, era mau aluno e terá sido praticamente expulso.

outubro 1913: Bataille inscreve-se como pensionário no *Collège d'Éperneay*, onde termina, no ano seguinte, o seu bacharelado.

28 julho 1914: Deflagrar da Primeira Guerra Mundial.

agosto 1914: Bataille converte-se ao catolicismo. A conversão tem lugar em Reims, onde o jovem cebebra o sacramento do batismo. Foge com a mãe (o irmão encontra-se na frente de guerra) de Reims para Riom-ès-Montaigne, abandonando o pai, sífilítico e louco, ao cuidado de uma criada. Vive na casa da família materna em Riom-ès-Montaigne, com a mãe e os avós maternos. Casa austera, situada na proximidade de uma igreja românica. Bataille vive uma vida pia, dedicada à meditação e à prece. Decide fazer o seu segundo bacharelado em filosofia, por correspondência.

1915: Recebe o seu segundo bacharelado. Deseja tornar-se padre e dedicar-se à vida monástica. Tentativas de suicídio da mãe depressiva, que proíbe as visitas ao pai doente em Reims.

6 novembro 1915: Morte de Joseph Aristide Bataille.

⁵⁴² Fonte: Surya, *Georges Bataille: La Mort a L'Oeuvre*.

janeiro 1916: Bataille tem agora 18 anos. É mobilizado, mas nunca chegará a ser chamado para a frente devido a uma doença pulmonar. Um ano depois, regressa a casa.

outubro 1917 – agosto 1918: Ano escolar passado no seminário de *Saint-Flour* (Cantal) como pensionário.

1918: Publica o seu primeiro texto, um pequeno folheto com seis páginas, intitulado *Notre-Dame de Reims*. Abandona o seminário, sem, no entanto, renunciar à ideia do sacerdócio e do monasticismo. Vitória da França.

8 novembro 1918: Admissão na *École des Chartes* em Paris, onde partilha quarto de estudante com André Masson, seu colega na *École des Chartes*. Masson descrevê-lo-ia como sendo “romântico, sentimental e pio”⁵⁴³.

1919: Decide casar com Marie Delteil, porém, o pedido feito junto dos pais da jovem é recusado. Teme-se a herança sífilítica que poderia ser passada aos filhos de um tal casamento. Bataille, em crise, entretém pensamentos suicidas.

outubro 1919: Começo do segundo ano letivo na *École des Chartes*.

1920: Hesita entre a vida laica e a vida religiosa, mas continua a confessar-se uma vez por semana. Viagem a Londres, onde conhece o filósofo Henri Bergson e estadia durante três dias na Abadia de Quarr na Ilha de Wight. Apesar da vida em reclusão o seduzir, findada a viagem cessam igualmente as referências à vocação monástica.

30 janeiro a 1 fevereiro 1922: Defesa da sua tese *L'ordre de la chevalerie, conte en vers du xiii^e siècle, avec introduction et notes* na *École des Chartes*. Bataille é nomeado arquivista paleógrafo e enviado para a *École des hautes études hispaniques*, atual *Casa de Velázquez*, em Madrid. Sonha viajar para Oriente: Tibete ou Marrocos. Nas cartas, o tom devoto permanece.

10 junho 1922: Bataille é nomeado bibliotecário estagiário na *Bibliothèque Nationale*, no Departamento de Impressões.

julho 1922: Regresso a Paris. Lê *Para Além do Bem e do Mal*, de Nietzsche, leitura decisiva. Segundo Michel Surya, a perda definitiva da sua fé datará deste período.

⁵⁴³ Cit. por Surya, p. 467. Tradução livre da autora : “romantique, sentimental et pieux.”

1923: Viagem a Itália, onde a arquitetura religiosa já apenas incita ao riso. Lê Freud, Kierkegaard, Dostoievski, Pascal e Platão.

3 julho 1924: Nomeado bibliotecário no Departamento de Medalhas da *Bibliothèque Nationale*.

1924: Lê o *Primeiro Manifesto Surrealista*, publicado nesse ano. Considera-o “ilegível”. Tem intenção de iniciar um movimento literário juntamente com Michel Leiris, intitulado *Oui*. O projeto não chega a ver a luz do dia.

1925: Vive à margem do Grupo Surrealista, do qual fazem parte inúmeros amigos e conhecidos. Liga-se a Adrien Borel, psicanalista estimado pelos surrealistas, que lhe oferece imagens de um suplício chinês, *Lingchi*. Bataille guardá-las-á preciosamente até ao fim da vida. Vida de deboche: Bataille vive na noite, bebe, joga em casas de apostas, frequenta assiduamente os bordéis, joga à “roleta russa”.

16 julho 1925: Breton pede, por intermédio de Michel Leiris, que Bataille traduza para o francês moderno uma ou duas *fatrasie* medievais, que serão publicadas na edição de outubro desse ano da revista *La révolution surréaliste*. Lê os surrealistas e Lautréamont, começa a ler Hegel e Marcel Mauss.

1926: Conhece pessoalmente André Breton. Sente simultaneamente atração, admiração, hostilidade e discórdia relativamente ao Grupo Surrealista. Escreve o seu primeiro livro, *W.C.*, mas destrói o manuscrito. Dele resta apenas o capítulo posteriormente publicado com o nome *Dirty*, retomado na introdução de *Bleu du ciel*. Começa a colaborar com a revista *Aréthuse*, revista trimestral de arte e arqueologia, na qual trabalhará até ao final do primeiro trimestre de 1929. Começa a ler Sade.

1927: Conhece Sylvia Maklès, atriz, judia romena nascida em França.

janeiro 1927: Escreve *L'anus solaire*.

agosto 1927: Decide escrever *Histoire de l'oeil*. Aos trinta anos, sente-se inferiorizado por ainda não ter publicado nada exceto *Notre-Dame de Reims* e os artigos publicados na revista *Aréthuse*.

20 março 1928: Casamento com Sylvia Maklès.

1928: Publicação de *Histoire de l'oeil*. Primeira grande exposição de arte pré-colombiana em Paris, para a qual Bataille escreve um artigo intitulado *L'Amérique disparue*, em

rotura com o tom prevalecente dos artigos escritos para a revista *Aréthuse*. Interessante a crueldade excêntrica dos aztecas, a sua religião feita de horror e humor negro, o seu gosto pelo sacrifício e a morte.

1929: Fundação da revista *Documents*. Carl Einstein toma conta da direção da revista e Bataille é secretário-geral.

abril 1929: É publicado o primeiro número da revista *Documents*, com colaboração de diversos surrealistas dissidentes.

dezembro 1929: Por esta altura, já foram publicados sete números da revista *Documents*. Bataille participa cada vez mais ativamente com artigos da sua autoria. Segundo Surya, em setembro a revista já está totalmente sob sua chefia e direção. Vários dos seus artigos são ataques assumidamente anti-idealistas. Os surrealistas, em particular Breton, reagem. Publicação do *Segundo Manifesto Surrealista*, no qual Bataille é ferozmente atacado.

15 janeiro de 1930: Morte de sua mãe, Marie-Antoinette Bataille aos sessenta e dois anos de idade. Bataille escreve vários textos eróticos de homenagem à sua mãe. Publicação, no mesmo dia, de um panfleto de resposta ao *Segundo Manifesto Surrealista* de André Breton, que Bataille toma a iniciativa de escrever juntamente com Robert Desnos. Nele participam vários dissidentes surrealistas.

10 junho 1930: Nasce Laurence Bataille, filha única de Georges e Sylvia Bataille.

1930: Lê Marx, Trotski, Croce, Stirner e Plekhanov.

29 janeiro 1931: Após 15 números da revista, Bataille escreve a Maurice Heine alertando-o da sua decisão de terminar *Documents*.

1931: Junta-se ao *Cercle Communiste Démocratique*, antigo *Cercle Communiste Marx-Lénine*.

novembro 1931: publicação de *L'anus solaire*, escrito em 1927. Participa no seminário de Alexandre Koyré sobre Nicolau de Cusa, lecionado na *École des Hautes Études*.

1933: Surgem problemas entre Bataille e o *Cercle Communiste Démocratique*. Desenvolve, juntamente com André Masson, o projeto de uma revista de dissidentes surrealistas intitulada *Minotaure*. O projeto será levado a cabo, mas sob a égide dos surrealistas. Bataille nele colaborará só raramente. Continuam os problemas no *Cercle*

Communiste, que conduzem Bataille à rejeição de toda a política. Acolhe Walter Benjamin em Paris, ao qual o une amizade e admiração.

janeiro 1934: Assiste ao seminário de Alexandre Kojève sobre a *Fenomenologia do Espírito* de Hegel. Outros alunos do seminário são: Queneau, Lacan, Aron, Caillois, Klossowski, Merleau-Ponty, Éric Weil e às vezes até Breton. Seguirá o seminário até ao seu término com o deflagrar da Segunda Guerra Mundial.

abril 1934: Viagem a Itália. Em Roma, Bataille visita uma exposição comemorativa do advento fascista. Mostra-se muito impressionado e vaticina o sucesso do fascismo. Retorna a Paris, onde encontra Colette Peignot com a qual inicia uma relação amorosa.

1934: Separa-se da sua mulher, abandona-se aos bordeis, aos casos amorosos fugazes e ao álcool. Passa muito tempo com Simone Weil, Pierre Klossowski, Georges Ambrosino e Adrien Borel. Dissolução do *Cercle Communiste*.

1935: Reconcilia-se com André Breton e une forças com os surrealistas num mesmo projeto político sob o auspício de Nietzsche, Sade e Fourier, definido pelo antinacionalismo, o anticapitalismo e o antiparlamentarismo. A sua ambição é substituir os mitos vitoriosos do fascismo por novos mitos. Fundação dos *Cahiers de Contre-Attaque*.

fevereiro 1936: Bataille redige um tratado intitulado *Appel à l'action*, cujo conteúdo conduzirá à polémica em torno das tendências fascistas de Bataille. Dissolução de *Contre-Attaque* e divórcio com os surrealistas. Terá sido Breton a qualificar os “bataillanos” de “sobrefascistas”.

24 junho 1936: Publicação do primeiro número da revista *Acéphale*, com textos de Bataille, um texto de Pierre Klossowski e desenhos de André Masson, O programa da revista e sociedade secreta é projetado juntamente com Masson.

1937: Constituição da sociedade secreta *Acéphale*, vertente esotérica da revista homónima, da qual fazem parte Bataille, Caillois, Klossowski, Ambrosion, Waldberg, Colette Peignot, Chavy, Chenon, Dubief, entre outros. São levados a cabo rituais de vários tipos. O segundo número da revista *Acéphale* é dedicado a negar as acusações de antisemitismo feitas contra Nietzsche. Dá início, juntamente com Roger Caillois e Michel Leiris, ao projeto de criar o *Collège de Sociologie*. O seu objetivo é aliar à análise

marxista os fatos sociais irracionais, dar continuidade à revolução por intermédio da emoção, do instinto e da paixão.

20 novembro 1937: Sessão de abertura inaugural do *Collège de Sociologie*. Plateia eclética, constituída por Walter Benjamin, Drieu la Rochelle, membros da revista *Esprit* e trotskistas. Bataille e Caillois dão uma conferência intitulada *La sociologie et les rapports entre société, organisme, être*.

7 novembro 1938: Morte de Colette Peignot. Segue-se uma crise profunda, no entanto, Bataille não abandona os projetos *Acéphale* e *Collège de Sociologie*.

1939: Seguem as conferências no *Collège*.

4 julho 1939: Bataille é o único a apresentar o balanço do segundo ano de atividade do *Collège de Sociologie*. Caillois está na Argentina, Leiris abstém-se, alegando dúvidas relativamente ao rigor com que é empreendido o projeto do *Collège*. Será o último encontro do *Collège de Sociologie*.

1 setembro 1939: Deflagrar da Segunda Guerra Mundial.

5 setembro 1939: Começa a escrever *Le Coupable*.

1940: Segue-se uma sucessão de viagens entre Paris e os arredores campestres. Ao longo do ano, Bataille escreve *Le Coupable*.

1941: Começa a escrever *L'expérience intérieure*. Trabalha na *Bibliothèque Nationale*. Conhece, por intermédio de Pierre Prévost, Maurice Blanchot.

setembro-outubro 1914: Escreve *Madame Edwarda*, publicada em dezembro do mesmo ano.

abril 1942: Tomado pela tuberculose, é obrigado a abandonar o trabalho na *Bibliothèque Nationale*.

agosto 1942: Bataille termina *L'expérience intérieure*. Estadia fora de Paris, em diversas aldeias e zonas rurais nos arredores de Paris.

1943: Publica *L'expérience intérieure* na Éditions Gallimard. Deixa Paris e instala-se em Vézelay. Acompanham-no a sua filha Laurence, Denise Rolin e o seu filho Jean. Junta-se a eles Michel Fardoulis-Lagrange. Jacques Lacan e Sylvia Bataille também têm

intenção de se juntarem a eles. Visitas de Paul Éluard, Nush, Limbour, Ambrosiono e Monnerot. Continua a escrever *Le coupable*.

junho 1943: Conhece Diane Kotchoubey de Beauharnais, que se torna sua amante.

Agosto 1943: Começa os poemas que compõem *L'archangélique*, terminados em dezembro.

setembro 1943: Publica a primeira edição de *Le Petit*, datado de 1934, sob o pseudônimo de Louis Trente.

outubro 1943: Termina *Le coupable*. Rompe o relacionamento com Denise Rolin. Surge a violenta crítica de Sarte a *L'expérience intérieure*, recensão intitulada *Un nouveau mystique*, publicada nas edições de outubro, novembro e dezembro da revista *Cahiers du Sud*.

1944: Empreende o projeto de escrever o argumento de um filme inspirado no Marquês de Sade.

fevereiro 1944: Começa a escrever *Sur Nietzsche*.

março 1944: Publica *Le coupable* na Éditions Gallimard.

abril 1944: Deixa Paris e retira-se para Samois. É tomado por uma crise de tuberculose e tratado em Fontainebleau a um pneumotórax. Visita Diane Kotchoubey.

agosto 1944: Termina *Sur Nietzsche*.

outubro 1944: Regressa a Paris, começa a escrever *Histoire de rats* e *Dianus (L'impossible)*. Escreve *L'alleluiah*, *Cathécisme de Dianus*. Publica *L'archangélique*. Vê frequentemente Jean-Paul Sartre. Reedita *Histoire de l'oeil*.

1945: Publica *Sur Nietzsche*. Publica, igualmente, *Memorandum*, coletânea de máximas de Nietzsche escolhidas por Bataille. As duas publicações marcam, com apenas um ligeiro atraso devido à guerra, o centenário do nascimento de Nietzsche. Publica *L'Orestie*. Reedita *Madame Edwarda* sob o pseudônimo de Pierre Angélique.

maio 1945: Instala-se em Vézelay com Diane Kotchoubey. Aí permanecerão até 1949. Publica *Dirty*, retomado na introdução de *Bleu du ciel*.

29 setembro 1945: Refere às Éditions Gallimard a sua obra *La part maudite*, livro em que andava a trabalhar há vários anos, frequentemente interrompido. O projeto nunca

viria a ser concluído, acabando por ser publicado sob o título de *La limite de l'utile*. Entre 1945 e 1949, Bataille escreve aquilo que viria a ser publicado como *La part maudite*.

1946: Começa a trabalhar na criação de uma nova revista, *Critica*, posteriormente apelidada *Critique*. Pierre Prévost será o primeiro chefe redator, Maurice Girodias o editor. É amigo de Michaud, Giacometti e Genet. Divorcia-se da primeira mulher, Sylvia. Esta irá casar com Jacques Lacan.

janeiro 1947: Publica *L'alleluiah, Catéchisme de Dianus*, assinado com o seu nome. Publica *Histoire de rats*, retomado em *Haine de la poésie*. Publica *Haine de la poésie* nas Éditions Minuit. Reaparecerá em 1962 com o título *L'impossible*.

1947: Figura no sumário do número quatro da revista *Politics* sob *French political writing*, ao lado de Albert Camus, Simone de Beauvoir, David Rousset, Jean-Paul Sartre e Maurice Merleau-Ponty. Vive desempregado em Vézelay, onde enfrenta grandes dificuldades financeiras. É visitado por Giacometti, Ambrosino, Fraenkel e Merleau-Ponty. Escreve, no mínimo, vinte artigos para a revista *Critique*, que recebe nesse ano o prémio de melhor revista do ano, atribuído pelo *Figaro littéraire*.

1948: Anuncia a sua reaproximação do Surrealismo, no qual Bataille reconhece um tipo de religiosidade primitiva. Escreve vinte e dois artigos para a revista *Critique* e empreende vários projetos literários, que depois abandona.

março a maio 1948: Bataille escreve, a partir de uma conferência dada por si intitulada *Schéma d'une histoire des religions*, um livro intitulado *Théorie de la religion*. Será publicado postumamente em 1974.

1 dezembro 1948: Nasce Julie Bataille, filha de Georges Bataille e Diane Kotchoubey.

Fim de janeiro e início de fevereiro 1949: Estadia em Inglaterra, Cambridge, onde dá conferências.

1949: Publica *La Part Maudite, vol. I: La consommation*, dando término a um projeto iniciado nos anos 30. Quer escrever um segundo volume, que anuncia no prefácio. Dá duas conferências em Bruxelas. Deparando-se com dificuldades financeiras, retoma o seu emprego como bibliotecário.

17 maio 1949: É nomeado conservador da *Bibliothèque Inguimbertaine de Carpentras*. Deixa a casa de Vézelay, mas não a vende.

setembro 1949: A revista *Critique* cessa de ser editada. Desaparecerá durante um ano, antes de ser retomada pelas Éditions Nagel. Termina de escrever *L'abbé C.*

1950: A mudança para Carpentras é particularmente difícil, tanto para Bataille, como para Diane. Segue-se um período de depressão. Publica *L'abbé C.* Problemas com as Éditions Minuit, editora que havia editado vários dos seus livros. Inúmeros projetos literários são abortados durante este período. Dá-se com René Char e Picasso.

29 março 1950: Por carta a Raymond Queneau, sugere às Éditions Gallimard a publicação de uma coletânea dos seus livros com o nome *La somme athéologique*. O primeiro volume deveria ser composto por uma apresentação ao conjunto, *L'expérience intérieure* (2ª edição), *Méthode de méditation* (2ª edição) e *Études d'athéologie*. O segundo volume deveria ser composto por *Le monde nietzschéen d'Hiroshima, Sur Nietzsche* (2ª edição) e *Mémoire* (2ª edição). O terceiro volume deveria ser composto por *Le coupable* (2ª edição), *L'alleluia* (2ª edição) e *Histoire d'une société secrète*.

outubro 1950: Reedição da revista *Critique*, escreve sete artigos para os números 40 a 43.

16 janeiro 1951: Casamento com Diane Kotchoubey, com a qual vive desde 1945.

1951: Durante o inverno, escreve *Histoire de l'érotisme*, previsto como volume dois de *La part maudite*. O manuscrito é abandonado e será retrabalhado, resultando em *L'érotisme*.

23 junho 1951: Bataille é nomeado conservador da *Bibliothèque municipale d'Orléans*. Deixa Carpentras e instala-se em Orléans.

6 fevereiro 1952: Bataille é condecorado, feito *chevalier de la légion d'honneur*.

1952: Dá algumas conferências no *Collège philosophique* e escreve doze artigos para a revista *Critique*.

janeiro e fevereiro 1953: Escreve um posfácio para a reedição de *L'expérience intérieure*, que intitula *Post-scriptum*.

primavera 1953: Começa o terceiro volume de *La part maudite*.

1953: Começa a trabalhar em dois livros, *Lascaux ou la naissance de l'art* e *Manet*, ambos para as Éditions Skira. Publicação de uma tradução em língua inglesa de *Histoire de l'oeil*, com o título *A tale of satisfied desire*.

1954: Anuncia às Éditions Minuit a quase conclusão do terceiro volume de *La part maudite*, no entanto, falha o prazo previsto e combinado. Reedição de *L'expérience intérieure*, edição aumentada. Não escreve artigos para a revista *Critique*.

1954 – 1955: Escreve, em Orléans, *Ma mère*. Quer reunir, sob o título *Divinus Deus*, as obras *Madame Edwarda*, *Ma mère*, *Charlotte d'Ingerville* e *Sainte*. A obra deve ser assinada *Pierre Angelici*, aludindo a *Pierre Angélique*, pseudónimo sob o qual publicara *Madame Edwarda*.

maio 1955: Publicação, em Genebra com as Éditions Skira, de *Lascaux ou la naissance de l'art*. Publica *Manet* com as Éditions Skira.

1955: Bataille é tomado por graves problemas de saúde. É-lhe diagnosticada uma arteriosclerose cervical. Faz novas amizades: Dyonis Mascolo, Marguerite Duras e Robert Antelme. Martin Heidegger declara: “Georges Bataille é, à data de hoje, a melhor cabeça pensante francesa.”⁵⁴⁴

1956: Reedição de *Madame Edwarda*, aumentado com um prefácio. Publicação de uma tradução para o inglês de *Madame Edwarda*, com o título *The Naked Beast at Heaven's gate*.

12 fevereiro 1957: Dá uma conferência sobre o erotismo e a morte, à qual assistem Masson, Breton, Bellmer, Guérin, Wahl.

1957: Publica *Le bleu du ciel*, dedicado a André Masson. Adoece gravemente e tem de ser hospitalizado duas vezes, uma vez em maio, outra em julho. Publica *La littérature et le mal*, coletânea de artigos escritos para a revista *Critique*. Publica *L'érotisme*, dedicado a Michel Leiris. Começa a projetar uma nova revista, intitulada *Genèse*.

1958: Apesar de doente, continua a trabalhar na *Bibliothèque municipale d'Orléans*. Continua a trabalhar no projeto *Genèse*. A revista *La ciguë* dedica o seu primeiro número a Georges Bataille. Contribuições de René Char e Marguerite Duras, Louis-René des

⁵⁴⁴ Cit. por Surya, p. 520. Tradução livre da autora : “Georges Bataille est aujourd’hui la meilleure tête pensante française.”

Forêts, Michel Leiris, Jean Fautrier, André Malraux, André Masson e Jean Wahl. Sartre, Camus e Beaufret recusaram participar na homenagem, Blanchot, Lacan e Breton não responderam ao pedido de participação. É posto término ao projeto da revista *Genèse*. Trabalha, desde 1956, num prefácio a um livro sobre o processo de Gilles de Rais, mas o processo de escrita é muito lento, Bataille sente-se frustrado com isso. Demora três anos a escrever 80 páginas. Reconhece que se está a deteriorar.

1959: Começa a trabalhar num livro sobre o erotismo na pintura, *Les larmes d'Éros*. A iminência da morte é cada vez mais premente, mas Bataille refere-se a ela com o entusiasmo de uma criança, rindo e gozando com a própria morte. Termina o prefácio ao livro de Pierre Klossowski sobre o processo de Gilles de Rais.

1960: Confessa aos seus amigos que se inquieta com a sua saúde enfraquecida e a sua dificuldade em escrever.

março 1960: Prevê uma conferência a propósito do lançamento de *Les larmes d'Éros*, na qual Bataille deveria debater com André Breton. A conclusão do manuscrito está prevista para abril, mas é adiada para setembro. Em dezembro, Bataille afirma que se trata do melhor livro jamais escrito por ele.

setembro 1960: Segue-se um período de depressão profunda.

17 março 1961: Assolado por dificuldades financeiras, organiza uma venda solidária no Hotel Drouot em Paris. Esta deve oferecer-lhe os meios para trabalhar “em paz”, livre de problemas financeiros. Coloca à venda um lote importante de pinturas, desenhos e aguarelas de artistas seus amigos: Arp, Bazaine, Ernst, Fautrier, Giacometti, Masson, Matta, Michaux, Miro, Picasso, Vieira da Silva e Tanguy. Com as verbas reunidas, compra um apartamento em Paris.

maio 1961: Termina *Les larmes d'Éros*. O livro é publicado em junho.

1961: Reedita *Le coupable*, segundo volume da *Somme athéologique*, edição aumentada. Existe a intenção, por parte das Éditions Gallimard, de proceder à tradução para o alemão das obras *L'expérience intérieure*, *Le coupable*, *Sur Nietzsche*, *La littérature et le mal*, *L'érotisme* e *L'abbé C. Quer*, juntamente com Jérôme Lindon, reeditar *Haine de la poésie* com outro título e aumentado com um novo prefácio.

1962: Trabalha no prefácio à reedição de *Haine de la poésie*, que adquirirá o título novo *L'impossible*. Decide publicar *Le Petit e Mort*, sob pseudónimos.

1 fevereiro 1962: Pede, por carta, a sua transferência da *Bibliothèque municipale d'Orléans* para a *Bibliothèque Nationale*, em Paris. É-lhe concedido o pedido, mas Bataille já não terá oportunidade de começar a trabalhar em Paris.

1 março 1962: Instala-se na sua nova habitação em Paris. Decide trabalhar na reedição do primeiro volume de *La part maudite*.

8 março 1962: Falecimento de Georges Bataille durante a manhã. Bataille está acompanhado do seu amigo Jacques Pimpaneau. É sepultado em Vézelay, no pequeno cemitério junto à basílica. A sua lápide funerária figura somente as seguintes palavras: Georges Bataille. 1897 – 1962.

Apêndice B: Índice Bibliográfico⁵⁴⁵

Notre-Dame de Reims, Imprimerie du Courrier d'Auvergne.

Les Monnaies des Grands Mongols. Paris, J. Florange, 1928.

Histoire de l'œil, sob o pseudónimo de Lord Auch, acompanhado de oito litografias anónimas (André Masson), sem nome de editor (René Bonnel), Paris, 1928. Reeditado por K. éditeur, acompanhado de seis gravuras (água-forte e cinzel) de Hans Bellmer, Paris 1944. Reeditado sem nome de editor (J.J. Pauvert), Paris 1952 ou 1953. Reeditado com assinatura de Georges Bataille, Paris, J.J. Pauvert, 1967.

L'anus solaire, ilustrado com pontas secas de André Masson, Paris, Galerie Simon, 1931.

Sacrifices, acompanhado de cinco águas-fortes de André Masson, Paris, G.L.M., 1936.

Madame Edwarda, sob o pseudónimo de Pierre Angélique, Paris, Editions du Solitaire, 1941 (escrito provavelmente em 1937). Reeditado sob o mesmo pseudónimo, lustrado com gravuras de Jean Perdu (Jean Gautrier), Paris, chez Le Solitaire, 1945. Reeditado nas Editions Pauvert, sob o mesmo pseudónimo, prefaciado por Georges Bataille, Paris, 1956. Reeditado com assinatura de Georges Bataille, acompanhado de doze gravuras de Hans Bellmer, Paris, J.J. Pauvert, 1966.

L'expérience intérieure, Paris, Gallimard, 1943.

Le petit, sob o pseudónimo de Louis Trente, sem nome de editor (Robert Chatté), Paris, 1943 (edição dita de 1934).

Le coupable, Paris, Gallimard, 1944.

L'archangélique, Paris, Messages, 1944.

Sur Nietzsche, Paris, Gallimard, 1945.

L'Orestie, Paris, Editions des Quatre-Vents, 1945. Retomado em *Heine de la poésie*.

Dirty, Paris, Editions Fontaine, 1945. Retomado em *Le bleu du ciel*.

⁵⁴⁵ Fonte: Surya.

L'alleluia, catéchisme de Dianus, acompanhado de litografias e capitulares de Jean Fautrier, Paris, Auguste Vlaisot, janeiro 1947. Reeditado por K. éditeur, Paris, março 1947.

Méthode de méditation, Paris, Editions Fontaine, 1947.

Histoire de rats, acompanhado de três águas-fortes de Alberto Giacometti. Paris, Editions de Minuit, 1947.

Haine de la poésie, Paris, Editions de Minuit, 1947.

La part maudite, essai d'économie générale, I. La consommation, Editions de Minuit, 1949.

Eponine, Paris, Editions de Minuit, 1949.

L'abbé C, Paris, Editions de Minuit, 1950.

L'expérience intérieure, edição revista e corrigida, seguida de *Méthode de méditation* e de *Postscriptum*, Paris, Gallimard, 1954.

La peinture préhistorique. Lascaux ou la naissance de l'art, Genebra, Skira, 1955.

Manet, Genebra, Skira, 1955.

La littérature et le mal, Paris, Gallimard, 1957.

Le bleu du ciel (escrito em 1937), Paris, Pauvert, 1957.

L'érotisme, Paris, Editions de Minuit, 1957.

Les larmes d'Eros, Paris, J.J. Pauvert, 1961.

L'impossible (título novo de *Haine de la poésie*, seguido de *Dianus* e de *L'Orestie*), Paris, Editions de Minuit, 1962.

Ma mère, Paris, J.J. Pauvert, 1966.

Le mort (escrito em 1942), Paris, J.J. Pauvert, 1967.

Théorie de la religion (escrito em 1948), Paris, Gallimard, 1973.

